Die optischen und akustischen Sinnesdaten in Bernardin de Saint-Pierre's „Paul et Virginie“ und Chateaubriand's „Atala“.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

vorgelegt von

Wilhelm Heege
aus HAUSEN a. Z.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

STUTTGART
Druck von Carl Liebich, Kgl. Hofbuchdruckerei
1917

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.
Referent: Professor Dr. J. Haas.
9. Juli 1914.

Inhalt.

Seite

Einleitung 5

I. Die optischen Daten in Paul et Virginie und Atala. Statistische Aufstellung. Vergleich 9

A. Eigentümlichkeiten Bernardin's 17

1. Nüance, ihre Darstellung, ihr Zweck 17

2. Gegensatz von Hell und Dunkel 23

3. Verwendung der optischen Qualitäten zur Beschreibung von Personen 25

B. Eigentümlichkeiten Chateaubriand's 26

1. Häufung der bunten Farben, ihr Zweck 26

2. Volle Farbe, keine Nüance 30

3. Verwendung der optischen Qualitäten nicht der Anschaulichkeit wegen, sondern ihres Schmuck- und Stimmungswerts wegen 33

4. Häufigkeit der neutralen Farben 36

a) Weiss und seine sentimentale Wirkung

b) Schwarz, dunkel

5. Verwendung des Lichts 40

6. Technik der optischen Daten 45

II. Die akustischen Daten in Paul et Virginie und Atala 46

A. Statistische Aufstellung der akustischen Daten 48

1. Vergleich der optischen und akustischen Daten 48

a) Bernardin's

b) Chateaubriand's

2. Vergleich der akustischen Daten Bernardin's und Chateaubriand's 50

B. Eigentümlichkeiten Bernardin's in der Verwendung der akustischen Daten 55

1. Echo

2. Geräusch des Wassers, des Meeres

3. Verwendung des silence

C. Eigentümlichkeiten Chateaubriand's 61

1. Häufung der Geräusche, Zweck, Wirkung

2. Harmonie aus vielerlei Geräuschen

3. Vergleiche, Metaphern mit Hilfe der akustischen Daten

Seite

4. Echo
5. Personifikation mit Hilfe der akustischen Daten
6. Silence
7. Technik Chateaubriand's in der Verwendung der akustischen Daten

Bibliographie 75

III. Tabellen 76

1. Die optischen Daten in Paul et Virginie und Atala
2. Die akustischen Daten in Paul et Virginie und Atala
3. Verhältnis des Optischen zum Akustischen in Paul et Virgnie und Atala

Einleitung.

Mit der Niederringung der mittelalterlichen transzendentalen Weltanschauung im 18. Jahrhundert wurden die Blicke auf die bisher fast völlig unbeachtete Natur gewandt. Zuerst wird sie im Anfang des 18. Jahrhunderts wissenschaftlich erforscht, für die schöne Literatur bringt den grossen Fortschritt Rousseau's *Nouvelle Héloïse*. Rousseaus Anschauung ist zwar nicht weniger anthropozentrisch als die des Mittelalters; der Mensch, sein Fühlen, seine Freuden und Leiden stehen im Mittelpunkt; die Absicht einer eigentlichen Naturschilderung hat Rousseau wohl nur selten gehabt, aber er hat einige geheimnisvollen Beziehungen zwischen Aussenwelt und Menschenseele gefühlt und zum Ausdruck gebracht. Er hat landschaftliche Bilder, Naturstimmungen und Naturphänomene beschrieben, um die Empfindungen darstellen zu können, die sie in dem Beschauer wecken oder verstärken können. Rousseau's intensives Gefühl, der konträre Gegensatz zu dem von den vorhergehenden Jahrhunderten allein geschätzten Denken, hat einige dieser Beziehungen aufgedeckt. Es hat bahnbrechend gewirkt, ist aber auch der Grund dafür, dass seine Naturschilderungen nicht Selbstzweck, sondern meist nur Mittel sind.

Rousseau gibt nur allgemeine Merkmale seiner Landschaftsbilder und Naturphänomene; er legt kaum je Wert auf genaue Beschreibung. So verwendet er auch die optischen und akustischen Sinnesdaten in seinen Werken selten. Ein Gewitter, ein Sonnenaufgang, Sonnenuntergang, Wasserfall, grüne Felder und Wälder werden wohl mit ihrer Pracht gepriesen, die Gleichartigkeit oder der Gegensatz der Stimmung, die zwischen der Natur und dem Menschen bestehen, die Ruhe oder Unruhe, die hervorgerufen oder gesteigert werden, ausgeführt, aber die Einzelheiten der Naturvorgänge mit den verschiedenen optischen und akustischen Erscheinungen werden nicht beschrieben. Namentlich die bunten Farben finden sich fast nie in Rousseaus Naturbeschreibung. Selten liest man von grünem Gras, grünen Wäldern, blauem Wasser, bläulichen Bergen. Der Grund dafür liegt auch zum Teil darin, dass die Natur-

beschreibungen Rousseau's aus dem Gedächtnis geschrieben sind, nicht unter der direkten Wirkung der Naturphänomene, die er schildert. So sind die Farben verblasst, die akustischen Erscheinungen geschwächt. Er hat wohl Sinn für die Nüance und den Unterschied verschiedener Beleuchtung, aber in seiner Erinnerung empfindet er das Farbenspiel nicht mehr mit derselben Intensität, wie es die Natur seinem Auge und seinem Gemüt dargeboten hatte. Die Schönheiten der Naturerscheinungen werden mit allgemeinen, zugleich mehr auf die Stimmung wirkenden Ausdrücken beschrieben wie *charmant, riant, délicieux, doux, gracieux, ravissant, superbe, romantique, romanesque.* Häufiger als die vollen Farben verwendet er den Gegensatz von Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz, Tag und Nacht, Licht und Schatten. Manchmal verwendet er die Farben zur Schilderung des Menschen, seines Aussehens. Er spricht von der *pâleur des joues, éclat du teint, yeux brillants,* weil er damit die jeweilige Stimmung des Menschen einigermassen charakterisieren kann.

Von den akustischen Daten verwendet er ganz selten laute Geräusche, häufiger leise, murmelnde, sehr selten lässt er die Vögel singen, sehr oft wendet er das *silence* an, das er dazu benützt, seine Schmerzen, Freuden, Erinnerungen zu erhöhen und zu geniessen oder um den Leser in eine andächtige Stimmung zu versetzen. Dieses silence wird dann häufig nur unterbrochen durch die *soupirs, gémissements, cris, plaintes, larmes* Rousseau's; ja einmal geht er so weit, daß er inmitten dieses *silence rugit comme une lionne irritée.* — Die Nachfolger und Fortsetzer Rousseau's, an die sich die Naturschilderungen des 19. Jahrhundert anschliessen, sind Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand. Bernardin ist ein intimer Freund Rousseau's, mit dem er seit 1772 eng verbunden war. Das Rousseau'sche Dogma vom deteriorierenden Einfluss der Kultur hat er wohl angenommen, doch die ausgesprochene Feindschaft gegen die Kultur, wie Rousseau sie hat, zeigt er nicht. Er kennt die Tropen und schildert sie. Die Südsee gefällt ihm wegen des Sklavenhandels nicht; er will kein Idealbild der Tropen entwerfen; die Schönheiten, die sie haben, sind, erklärt er, ausgeglichen durch Plagen. Er möchte nicht, daß jemand auswandere. *"Je préférais Paris à toutes les villes, non pas à cause de ses fêtes, mais parce que le peuple y est bon, et qu'on y vit en liberté* trotz des knechtenden Einflusses der Kultur. *(Voyage à l'île de France)* (p. 280) *chez nous les lois ont un peu plus respecté les*

hommes als in den weniger zivilisierten Ländern Afrika, Amerika, Asien, in denen noch der Sklavenhandel herrscht. Er ist stolz auf sein Frankreich und sein Paris, das mit seiner Kultur der Sammel- und Brennpunkt von ganz Europa ist. *On parle d'aimer de plaire, de la France et de Paris surtout; car Paris est la capitale de toutes les femmes. C'est là que la Russe, la Polonaise et l'Italienne viennent apprendre l'art de gouverner les hommes avec des rubans et des blondes; c'est là que règne la Parisienne à l'humeur folle, aux grâces toujours nouvelles. Elle voit l'Anglais mettre à ses genoux son or et sa mélancolie, tandis que du sein des arts, elle prépare en riant la guirlande qui enchaîne par les plaisirs tous les peuples de l'Europe (Voyage à l'île de Fr.).*

In der Vorrede von *Paul et Virginie* erklärt er, er wolle der Demokrit der Tropen sein; bisher habe man die Liebespaare an die *ruisseaux, prairies* gesetzt, er will sie an das *rivage de la mer au pied des rochers, à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleur* setzen.

Er ist der erste Franzose, der es unternimmt, die Natur individualisierend zu schildern. Er ist dabei ein schlechter Psycholog, aber je weniger seine Personen individuelles Leben haben, um so grösser ist seine Fähigkeit, die Natur und ihre Erscheinungen in ihrem Sein, Werden und Vergehen, namentlich die verschiedenen Licht- und Farbeneffekte in ihren Einzelheiten aufzufassen und darzustellen. Er ist kein grosser Denker und kein Gemütsmensch — aber er versteht es, was seine Augen geschaut, niederzuschreiben; er räumt dabei der Erhabenheit, der Schönheit oder Schrecklichkeit des Geschauten auf sein Gefühl beschränkte Wirkung ein. Den bedeutendsten Teil seiner Naturschilderung, mit dem er auf die ganze folgende französische Literatur gewirkt hat, macht seine ausserordentliche Begabung aus, die optischen Qualitäten in ihren verschiedenen Nüancierungen und ihrem Wechsel bei verschiedener Beleuchtung zu erkennen und dem Leser eine exakte und eindeutige Darstellung davon zu geben.

Während es Bernardin's Verdienst ist, die objektive Naturschilderung, das heißt die Beschreibung der in der Natur sich darbietenden Phänomene in ganz neue Bahnen gelenkt zu haben, hat Chateaubriand als Fortsetzer von Rousseau die subjektive Naturschilderung, das heisst die Darstellung der ursächlichen und geheimnisvollen Beziehungen zwischen Menschenseele und Natur auf die Höhe gebracht, die ihr den vollen ästhetischen

Genuss sichert. Denn eben dieser Zusammenhang der äusseren Natur und ihrer Erscheinungen mit dem Gefühl und der Stimmung des Menschen erwecken in der künstlerischen Darstellung das Hauptinteresse des Menschen. Während Bernardin seinen Standpunkt als kalter Beobachter ausserhalb der Natur einnimmt, und sie von hier aus scharf betrachtet, lebt Chateaubriand in ihr, ist trotz der ihn umgebenden Fülle und Großartigkeit der Naturerscheinungen, die manchen geblendet hätten, nicht nur fähig, das Naturbild in Form und Farbe zu erfassen, — freilich nicht so scharf wie Bernardin — seinen Einfluß auf des Menschen Stimmung zu fühlen und ihn zu schildern in einem ganz eigenartigen Stil, der durch die Kühnheit seiner Vergleiche und Bilder alle französischen Vorgänger weit hinter sich läßt.

Freilich merkt man seinen Naturschilderungen häufig an, dass sie nicht das Resultat eigener Naturbeobachtung sind, dass er sie entlehnt oder nur die Elemente zu seinen Naturbildern der Natur entnommen und sie dann zu seinem Zweck gruppiert hat. Dieser Zweck ist das Erzeugen oder Wiedergeben einer Stimmung. Seine Absicht, auf Gefühl und Stimmung einzuwirken, verbunden mit seiner Unfähigkeit der psychologischen Vertiefung und seine überschwängliche Phantasie haben jedoch zur Folge, dass seine Bilder und Vergleiche manchmal masslos übertrieben und wegen des Eindrucks der Unmöglichkeit und Unwahrheit, den sie auf den Leser machen, für diesen an Wert bedeutend verlieren.

Der Beweis für dieses Urteil wird sich aus folgender Abhandlung ergeben, die jedoch hauptsächlich der Untersuchung über die Verwendung der optischen und akustischen Daten in den Naturschilderungen Bernardin's und Chateaubriand's gelten soll. Es soll dabei die statistisch-vergleichende Methode von Groos und seinen Schülern angewandt werden. (Ilse Netto und Marie Groos, Archiv für Psychologie. Band 22. Karl und Marie Groos, Zeitschrift für Aesthetik 1909 und 10. Karl Groos und Ilse Netto. Engl. Studien. Bd. 43.) Ein Vergleich der beiden Autoren wird um so interessanter und lehrreicher sein, als beide in hohem Maße befähigt sind, die optischen Daten zu erfassen und darzustellen und sie für ihre Schilderungen mit Vorliebe verwenden.

I. Die optischen Daten Bernardin's und Chateaubriand's unter Anwendung der statistischen Methode von Groos.

Wir wollen im folgenden versuchen, zunächst einmal statistisch die optischen Daten der beiden Schriftsteller festzustellen und durch einen Vergleich der Ergebnisse Schlüsse auf die Persönlichkeit und Eigenart der beiden Schriftsteller, ihre Absicht, Wirkung und die Art der Verwendung der optischen Daten ziehen. Es ist dies eine mühsame Arbeit, aber wie jede statistische Methode zeitigt sie feste Resultate, die sich zu Vergleichen verwenden lassen. Man könnte freilich zunächst zweifeln, ob ein Vergleich der beiden Resultate sichere Schlüsse auf die Eigenart der beiden möglich macht; denn die Art der Verwendung der Sinnesdaten ist bei den verschiedenen Schriftstellern recht verschieden. Ihre Anwendung hängt großenteils vom Stoff ab, der behandelt wird. Doch dieser hauptsächliche Grund, den man für den Zweifel an wirklichen Ergebnissen geltend machen könnte, kommt für uns in Wegfall, da Chateaubriand und Bernardin in den beiden statistisch zu behandelnden Werken *Atala* und *Paul et Virginie* beide eine exotische Gegend — der erstere ein Stück der damals von der Kultur noch wenig berührten grossartigen und farbenreichen Natur Nordamerikas, der letztere die prachtvolle Insel der Südsee Ile de France oder Mauritiusinsel — in ihren eigenartigen, farbenprächtigen, von der Heimat abweichenden Erscheinungen darstellen. Beide wollen ihren Landsleuten mit dem ausserordentlichen Reichtum an Farben- und Lichteffekten imponieren. So haben wir also begründete Aussicht, bei der Gleichartigkeit des Stoffs mit der statistischen Bearbeitung eines grösseren Materials manche feste Resultate für den Unterschied und die Eigenart der beiden zu gewinnen. Unsere Aufgabe ist jedoch nicht in erster Linie eine psychologische, sondern eine philologisch-literarische*. Daß es nur in beschränktem Maße möglich ist, von den statistischen Tabellen Rückschlüsse auf die psychologischen Eigenschaften der Autoren zu ziehen, haben die Arbeiten von Groos bewiesen. Umgekehrt werden die hier aufgestellten Tabellen zeigen, wie die literarischen Unterschiede und Absichten zweier Autoren sich in den Tabellen spiegeln und mit

* Daß auch ein wichtiges geschichtliches Problem vorliegt, ist von Heege nicht direkt betont. Diese Lücke hat er leider nicht mehr ausfüllen können. Haas.

welchem Erfolg deshalb aus ihnen Schlüsse auf die literarischen Unterschiede und Absichten gezogen werden können.

Bei der Art und Weise der Verarbeitung und Gruppierung haben wir uns an Groos angeschlossen, der sich bei der Einteilung im wesentlichen an die Psychologie von Ebbinghaus gehalten hat. Denn der Wert der Statistik beruht zum großen Teil auf der Möglichkeit, Vergleiche anzustellen mit solchen Resultaten, die von gleichen Gesichtspunkten aus gewonnen sind. So wurden sämtliche Farben eingeteilt in zwei Hauptgruppen:

1) Bunte Farben.
2) Andere optische Qualitäten.

Die bunten Farben zerfallen in die Unterabteilungen:

a) Rot
b) Grün
c) Blau
d) Gelb
e) Bunt (unter diese Rubrik wurden alle Ausdrücke untergebracht, die eine bunte Farbenzusammenstellung bezeichnen, so: bunt, gemalt, farbig, regenbogenfarbig.)

Bei a—d sind dann wieder die einfachen Farben zu unterscheiden (rot, grün, blau, gelb) und die komplizierten Farben, die Nüancen (rosig, dunkelblau, olivengrün, safrangelb), die unter "nach Rot . . . hin" usw. in die Tabelle eingefügt wurden.

Die nicht bunten Farben ("andere optische Qualitäten") wurden geschieden in:

1) Stumpfe Farben (blond, braun, falb).
2) Neutrale Farben (weiß, hell, grau, dunkel, schwarz). Es wurden hier zwei Unterabteilungen gemacht, um die Verteilung der nach hell und der nach dunkel gehenden neutralen Farben herauszustellen, da es doch sicher von Interesse und nicht zufällig ist, ob der eine Schriftsteller die hellen oder die dunklen Farbeneffekte mehr verwendet.
3) Glanz, Glut, Schein umfaßt Bezeichnungen, die mehr auf Lichtempfindungen gehen als Farbenempfindungen. Hierher gehören Glänzen, Glühen, Scheinen,, Blinken, Spiegeln, Schimmern, Leuchten usw. Bei ihrer großen

Häufigkeit verdient diese Gruppe ganz besonderes Interesse.

4) Golden.
5) Silbern.

Diese zwei letzten Abteilungen wurden im Anschluß an Groos als besondere Rubriken berechnet, nicht nur, weil ihre Unterbringung in den vorausgehenden Gruppen auf Schwierigkeiten stoßen würde, da sie Farbe und Licht zugleich ausdrücken, sondern auch weil Golden von Chateaubriand sehr häufig und mit ganz bestimmter Absicht und Wirkung gebraucht wurde.

Wir haben in unserer Statistik nur die tatsächlich sinnlich gemeinten Bezeichnungen berücksichtigt. Fälle, die optische Qualitäten in unsinnlicher, metaphorischer Bedeutung entfalteten, wie *un coeur d'or* wurden nicht gerechnet. Uebrigens finden sich solche Fälle bei Bernardin sehr selten, bei Chateaubriand nicht häufig.

Die statistische Verrechnung erfolgte in dreifacher Art:

1) Die absoluten Zahlen, d. h. die für jede Rubrik in den behandelten Schriften festgestellte Anzahl der optischen Qualitäten.
2) Anzahl der Daten der verschiedenen Rubriken auf 10 000 Worte. Wir erhalten dadurch einen gleichen Maßstab für die beiden Werke und ein Bild über die Häufigkeit der in dem untersuchten Wortmaterial vorkommenden Qualitäten.
3) Verhältnis der optischen Qualitäten untereinander in Prozenten. Das zeigt uns, wie oft eine bestimmte Gruppe von optischen Qualitäten unter 100 Fällen vorkommt.

— Tabelle I folgt am Schluß der Uebersichtlichkeit wegen. —

Inwieweit liefert die Tabelle Beiträge zur allgemeinen Charakteristik der beiden Schriftsteller in ihrer besonderen Eigenart in der Anwendung der visuellen Wahrnehmungen?

Blicken wir auf die Gesamtzahl der in den zwei behandelten Werken vorkommenden optischen Qualitäten, so finden wir in *Paul et Virginie 274,* in *Atala* 198 Fälle. Auf 10 000 Wörter ergibt das für Bernardin etwa 71, für Chateaubriand 80. Chateaubriand verwendet also in seiner *Atala* häufiger ein optisches Datum als Bernardin in *Paul et Virginie.*

Was bedeutet diese Tatsache?

Zunächst könnte man versucht sein zu glauben, die größere Anzahl von Sinneswahrnehmungen habe auch die größere Anschaulichkeit zur Folge. Im vorliegenden Fall wären also die Naturschilderungen Chateaubriand's (denn um sie hauptsächlich handelt es sich; bei ihrer Beschreibung sind die optischen Daten in erster Linie benützt) anschaulicher als die Bernardin's. Dem ist aber nicht so. Zweifellos können optische Daten zur Erzielung einer größeren Anschaulichkeit beitragen, aber allein können sie sie noch nicht hervorbringen. Die Farbe ist ja nur eine, zuweilen gar nicht einmal charakteristische Eigenschaft eines Gegenstandes. Sie allein kann deshalb nicht eine vollständige Vergegenwärtigung desselben in unserer Phantasie hervorbringen. Zum Beweis mögen die Tabellen von Groos dienen (Archiv für die gesamte Psychologie 22.), wo Goethe mit der Verwendung der optischen Qualitäten an unterster Stelle steht, ohne daß jemand behaupten würde, sein Stil sei wenigere anschaulich, seine Bilder weniger plastisch als die Schillers, Wagners, Shakespeares, die alle in der Tabelle der optischen Qualitäten über ihm stehen.

Die Lektüre von *Paul et Virginie* und *Atala* würde uns ebenfalls sofort darauf führen, wie ungleich anschaulicher die Bilder Bernardin's sind, als die Chateaubriand's trotz seiner vielen optischen Qualitäten. Und doch haben die optischen Daten eine tiefe ästhetische Wirkung; sie gründet sich aber viel weniger auf ihren Anschaulichkeitswert, als auf ihren Schmuck- und Stimmungswert. Das ist das Geheimnis für ihre häufigere Anwendung bei Chateaubriand. Ihm kommt es gerade darauf an, mit ihrer Hilfe, wie wir sehen werden, den Leser in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Bernardin gebraucht sie der Anschaulichkeit und des Schmucks wegen, um auf diese Weise ein genaues prächtiges Gemälde zu bekommen, Chateaubriand des Schmuckes, aber hauptsächlich der Stimmung wegen. In den Abschnitten über die Eigentümlichkeiten der beiden bei der Verwendung der optischen Daten wird sich der Beweis für diese Aufstellungen finden.

In der Verteilung der optischen Daten zeigen sich bei den beiden ganz beträchtliche Unterschiede. Bernardin hat 31 % bunte Farben, Chateaubriand nur 26,4 %, so daß also bei Bernardin 69 % nicht bunte, bei Chateaubriand 73,6 % sich finden. Groos und Katz fanden, daß in der deutschen Poesie die bunten Farben $^1/_4$—$^1/_5$ der gesamten optischen Daten einnehmen. Bei unseren beiden Schriftstellern sind sie also stärker vertreten. Nun ist

eine bunte Farbe eine viel vollere, intensivere, als eine nicht bunte, eine neutrale, zum Beispiel grau oder hell, dunkel oder die mehr allgemeinen optischen Bestimmungen des Glänzens, Glühens, Scheinens; der Leser hat in seinem Geist mit den bunten Farben eine viel bestimmtere, mehr eindeutige Vorstellung, als mit den neutralen Farben, wenn sie auch nicht ganz eindeutig ist, da er sich immer noch die verschiedenen Nüancen der bunten Farben vorstellen kann. Aber auf jeden Fall läßt die mehr eindeutige Bestimmung einer bunten Farbe der Phantasie weniger freien Lauf, als das allgemeinere optische Datum. Iene trägt deshalb mehr zur Charakterisierung des Gegenstandes, zur Anschaulichkeit, bei, dieses hat durch Ermöglichung einer lebhafteren Betätigung der Phantasie mehr Stimmungswert.

Dementsprechend finden wir in der Rubrik "Glanz, Glut, Schein" auf 10000 Wörter bei Bernardin 17,3, bei Chateaubriand 30,7 Fälle, das ergibt für Chateaubriand 38,9 % aller optischen Daten, für Bernardin 24,2 %. Chateaubriand hat fast doppelt so viel Fälle als Bernardin.

Daß die Phantasie Chateaubriand's mit viel stärkerer Verwendung der optischen Daten arbeitet, als die Bernardin's, zeigt sich besonders in dieser Rubrik. Nun liegt im Stoffe der Unterschied nicht begründet. Im Gegenteil, Bernardin schreibt aus eigener Anschauung, er hat bei seinen Reisen Notizen gemacht unter dem unmittelbaren Eindruck der Naturbilder, während Chateaubriand die Gegenden, die er hier beschreibt, nicht selbst gesehen hat, wenigstens zum großen Teil, wie Bédier *(Chateaubriand en Amérique, revue d'histoire littéraire VI—VIII)* nachgewiesen hat, sondern sie vielfach aus fremden Beschreibungen übernimmt. So sollten bei Bernardin die optischen Daten weit häufiger sein, als bei Chateaubriand. Aber ihre starke Verwendung bei Chateaubriand beweist einmal Chateaubriand's starke visuelle Phantasie, da seine Vorlagen die optischen Daten in nur geringem Maße benützen, dann seine deutliche Absicht, durch Verwendung der optischen Ausdrücke, durch den dadurch hervorgebrachten Schmuck der Bilder und der Rede und die damit zusammenhängende Frische, Lebhaftigkeit und Eigenartigkeit des Stils auf Phantasie und Stimmung des Lesers zu wirken. Es gelingt ihm das in weit höherem Maße als Bernardin, für den eine solche Absicht nicht einmal sekundär ist.

Hieran schließt sich die häufige Verwendung von *d'or* bei Chateaubriand, während Bernardin es nur einmal gebraucht und

es fast absichtlich zu vermeiden scheint. Bei Bernardin macht es 0,4 % der optischen Qualitäten aus, bei Chateaubriand 4,5 %. Bernardin gebraucht dafür gewöhnlich *jaune*. Einmal spricht er von den *rayons safranés* der untergehenden Sonne. Chateaubriand spricht in seiner *Atala* zufällig nie von den *rayons d'or* der Sonne, aber sonst. Dagegen wird der Mond am Abendhimmel sichtbar als eine *barre d'or;* die *épis roulaient à flots d'or sur le tronc du chêne abattu.*

Der Unterschied der beiden Schilderungsarten Bernardin's und Chateaubriand's tritt hier besonders charakteristisch in die Erscheinung. Die Bezeichnung *jaune* gibt uns nur die Idee einer bestimmten Farbe; safrané gibt uns diese noch genauer; es ist eine ganz bestimmte Nüance von Gelb, ein visuelles Epitheton — Es ist nicht bloß eine Variation von *jaune.* — Unsere Phantasie wird bei der Vergegenwärtigung dieser Nüance nicht sehr in Anspruch genommen, ebensowenig unser Gefühl. Das ist auch nicht die Absicht des Autors. Er will nur die Farbennüance genau der Wirklichkeit entsprechend herausheben und dem Bewußtsein des Lesers deutlich machen. Er gibt eine genaue, objektive Beschreibung des Phänomens und wendet sich an unser Auge.

Anders Chateaubriand. *Les épis roulaient à flots d'or* sieht weniger auf einen Farbeneindruck, als etwa ein objektives *„jaune"* oder *„safrané"*. Der Ausdruck wendet sich weniger an unser Auge, als an unsere Phantasie. Mit *d'or* verbinden wir nicht nur die Farbe, sondern auch bewußt oder unbewußt die Idee des Wertvollen, der Schönheit, des Glanzes und Funkelns des Goldes. Allerlei übertragene Verwendungen, der schönere Klang des Wortes *d'or* gegenüber *jaune,* mögen hinzukommen, der Phantasie die Möglichkeit zu gewähren, auf Gefühl und Stimmung zu wirken. Der Ausdruck hat einen viel höheren poetischen Stimmungswert als der mit *jaune* gebildete; auch trägt er viel zu einem glänzenden poetischen Stil, der Chateaubriand eigen ist, bei.

Bei der Verteilung der bunten Farben findet sich im einzelnen doch manche Aehnlichkeit. Die Rubrik "bunt, farbig, gemalt" weist bei beiden einen auffallend kleinen Bruchteil der Gesamtzahl der optischen Daten auf; bei Bernardin 2,2 %; bei Chateaubriand 2,5 %.

Der Grund für ihre geringe Verwendung ist bei den beiden verschieden. Bernardin liebt solche Ausdrücke nicht, weil er eine Beschreibung mit unbestimmten und nicht eindeutigen Ausdrücken

nicht will; und diese Ausdrücke sind tatsächlich etwas unbestimmt. Er mit dem scharfen Auge und der hohen Begabung, die Farben zu erfassen und darzustellen, kann es sich nicht versagen, bunte Bilder in den einzelnen Details ihres Farbenschmucks zu beschreiben. Chateaubriand hat sie wenig, weil ihm durch Aufzählung der einzelnen Elemente, durch die Häufung der Farben, auf die wir in einem späteren Kapitel zurückkommen werden, durch die Möglichkeit, manche effektivische Beiwörter hinzuzufügen, viel mehr Gelegenheit geboten wird, auf das Gemüt des Lesers zu wirken und den ihm eigenen Stil und seine Darstellungskunst in vollem Glanze zu zeigen.

Gelb finden wir bei beiden an letzter Stelle, Blau bei beiden etwa gleich vertreten mit 6,1 bzw. 6,2 %. Rot ist bei beiden an erster Stelle. Daß Rot, die prächtigste aller Farben, bei beiden oben in der Reihe steht, ist nicht zu verwundern. Dasselbe ist der Fall in den von Groos, Franck, Katz (außer für Schumann) aufgestellten Tabellen und dürfte fast in jedem literarischen Werk der Fall sein. Bei Bernardin nimmt es $^1/_3$ der bunten Farben ein, bei Chateaubriand sogar $^2/_5$. Dagegen finden wir einen großen Unterschied bei Grün. Bernardin hat auf 10 000 Wörter sieben Fälle, Chateaubriand nur 4,4. Für Bernardin ergibt das 9,85 % aller optischen Daten, für Chateaubriand nur 5,6 %. Dieser Unterschied ist auffallend; die bisher aufgestellten Tabellen haben „ Grün" immer an zweiter Stelle, manchmal so, daß es von Rot nur wenig übertroffen wird. Chateaubriand hat gerade doppelt so viel „Rot" als „Grün". Diese Tatsache ist recht bezeichnend für Chateaubriand. Er, der seine Bilder nicht aus eigener Anschauung, sondern aus seiner Phantasie schöpft, zieht die prächtigere, eindrucksvolle Farbe „Rot" den andern vor, weil sie mehr Schmuckwert besitzt, weil sie sich für seine Zwecke besser verwenden läßt.

Während Chateaubriand sich bei Grün und Gelb mit der einfachen Farbe begnügt, sei es, daß er die verschiedenen Abstufungen der einzelnen Farben nicht so scharf sieht, oder für seinen Zweck der Erzeugung einer bestimmten Stimmung die scharfe Fixierung einer Farbe durch Nüancen für unnötig oder gar nachteilig hält — denn bei genauer Beschreibung bleibt der Phantasie des Lesers nicht mehr so viel Spielraum; die Wirkung auf ihn kann so beeinträchtigt werden — hat er bei Rot und Blau komplizierte Farben, d. h. Nüancen. Bei Rot hat er sogar ebenso oft die komplizierte Farbe, wie die einfache, bei Blau nur halb so oft. Das Fehlen

der Nüance bei einigen Farben zeigt doch, daß es Chateaubriand nicht darauf ankommt, genaue Beschreibungen zu geben und, wie wir in einem späteren Abschnitt ausführen werden, trachtet er auch mit den komplizierten Farben von Rot und Blau weniger darnach, wirklich von einander sich unterscheidende Nüancen dem Auge des Lesers vorzuführen, sondern es sind ihm nur verschiedene Ausdrücke für ein und dieselbe Farbe, ein Mittel durch Variation seinem Stil Glanz und Fülle zu verleihen.

Bernardin dagegen hat für jede Farbe auch Nüancen. Bei Rot übersteigt sogar die Nüance die einfache Farbe (15 gegen 14), und bei ihm kann es keinen Zweifel darüber geben, daß er mit jedem verschiedenen sprachlichen Ausdruck auch eine verschiedene Nüance meint. Gerade die Nüancen geben den Schilderungen Bernardin's ihr Lokalkolorit, das die Chateaubriand's nicht haben, und ihren Wirklichkeitswert. In ihnen zeigt sich gerade die hohe Begabung Bernardin's, Farben- und Lichteffekte zu erkennen und darzustellen. Neutrale Farben hat Bernardin viel mehr als Chateaubriand. Bernardin hat 37,2 %, Chateaubriand 29,8. Die dabei nach hell und dunkel hingehenden sind bei Bernardin fast gleich, bei Chateaubriand übertreffen die nach hell hingehenden die dunkeln um 3 %. Die sehr hohe Zahl 37,2 % neutraler Farben muß zunächst überraschen. Denn es ist viel leichter, eine bunte Farbe, etwa Rot, zu sehen und zu beschreiben, als die verschiedenen Abstufungen und Uebergänge von Hell und Dunkel zu erkennen und darzustellen. Ihre hohe Zahl und namentlich die gleichmäßige Verteilung auf Hell und Dunkel beweisen um so mehr Bernardin's hohe Begabung für Lichteffekte. Denn das scharfe Auge sieht mit den hellen Punkten immer zugleich die dazugehörigen oder kontrastierenden dunkeln. Und gerade die Beziehung zu andersartigen Farben oder Lichtphänomenen, besonders zu konträren, läßt die Unterschiede für das Auge deutlicher werden. Die gleichmäßige Verteilung der neutralen Farben Bernardin's ist so wohl begründet.

Die Zahl der neutralen Farben Chateaubriand's ist ebenfalls hoch, wenn auch um 7,4 % niedriger, als die Bernardin's. Eine starke Lichtempfindung ist auch ihm unbedingt zuzuerkennen. Bei seinen Schilderungen kommt es jedoch Chateaubriand weniger auf ihre Wirklichkeit und Möglichkeit als auf möglichst glänzende Gemälde an. Dieser Absicht entspricht der Vorzug, den er den hellen Farben über die dunkeln gibt. Mit ihm parallel ist die außerordent-

liche Häufigkeit der Rubrik „Glanz, Glut, Schein," 38,9 % gegenüber 24,5 % Bernardin's.

Seine Vorliebe für glänzende Bilder zeigt sich in der Häufigkeit dieser Rubrik; sie läßt ihn die Schatten und dunkeln Stellen, die Bernardin aus Wirklichkeitssinn und optischer Begabung immer gesehen und hervorgehoben hat, oft übersehen. Er will dabei erreichen, daß die Phantasie des Lesers, die durch die Schilderung eines hellen glänzenden Bildes in eine bestimmte Bahn gelenkt ist, nicht durch die plötzliche Erwähnung einer konträren Farbe gehemmt oder abgelenkt würde. Daß die Rubrik „Glanz, Glut, Schein" großen Schmuckwert besitzt, wird niemand bestreiten und dieser Tatsache ist Chateaubriand's Tendenz zum Hellen zuzuschreiben.

Auffallend ist, daß Chateaubriand überhaupt keine stumpfen Farben hat, während Bernardin 6 % aufweist. Ein Schriftsteller, der Anspruch darauf macht, aus eigener Anschauung und in naturgetreuer Darstellung seine Bilder gemacht zu haben, kann sie nicht vernachlässigen. So hat ihnen Bernardin den gebührenden Platz eingeräumt, da sie weniger Schmuckwert haben als die anderen Farben, hat Chateaubriand in seiner Vorliebe für die intensiveren bunten Farben und die intensiven Lichteffekte des „Glänzens, Glühens, Scheinens" die stumpfen, dem Auge sich weniger aufdrängenden Farben nicht berücksichtigt, weil sie ihm für seine Zwecke als weniger geeignet erschienen.

A. Die Eigentümlichkeiten Bernardin's in der Verwendnng der optischen Daten.

1. Die Nüance und ihre sprachliche Darstellung.

Die große Ueberlegenheit Bernardin's über Chateaubriand auf optischem Gebiet zeigt sich in der häufigen Anwendung der Nüancen. Sie geben Bernardin's Naturbildern ein ganz bestimmtes Lokalkolorit und eine viel größere Naturwahrheit. Er besitzt für ihre Auffassung ein viel schärferes Auge, als Chateaubriand. Eine Absicht, nicht die volle Farbe, nur die Nüance bei seinen Schilderungen zu verwenden, wie wir sie im 19. Jahrhundert besonders bei Verlaine finden, zeigt sich bei ihm nicht.

Die Nüancen und gemischten Farben bringt er, weil er in der Natur sie so wahrnimmt, um ein möglichst exaktes, anschauliches Bild von dem, was er selbst geschaut hat, im Bewußtsein des Lesers hervorzubringen. Einen Vorgänger fand er hier nicht; Rousseau

hat nur ganz allgemeine, unvollständige, nicht das Auge, sondern das Gefühl angehende Schilderungen und entsprechende sprachliche Bezeichnungen, wie wir schon ausgeführt haben. Die Sprache, die Bernardin für seine Bilder braucht, hat er sich selbst erst schaffen müssen, ist damit ein großes, einflußreiches Vorbild für die Folgezeit geworden.

Bei näherer Untersuchung lassen sich verschiedene Arten herausstellen, wie er die verschiedenen Mischungen und Nüancen, die hellen und dunklen Tönungen der einzelnen Farben darstellt. Die erste ist, sie mit Hilfe der in der Sprache vorhandenen Farbenbezeichnungen zum Ausdruck zu bringen, sei es, daß ein einzelner schon eine Nüance bezeichnender sprachlicher Ausdruck genügt, oder daß er durch Zusammensetzung von einfachen Farben oder Nüancen die erforderliche Tönung bekommt. Für die verschiedenen Nüancen von Rot verwendet er außer *rouge* folgende sprachliche Ausdrücke: *corail, feu, sang, rose, écarlate, pourpre* und *cuivré*. *Virginie* hat *des lèvres de corail* (VI, p. 86). Das Gefieder der Kardinalvögel ist *couleur de feu* (p. 109). Die Schoten des spanischen Pfeffers sind *couleur de sang* (p. 108). Die langen Lianen, die an den steilen Abhängen der Felsen niederhangen, die das *bassin* bilden, in dem Paul und Virginie wohnen, *sont chargées de fleurs blanches ou écarlates* (p. 103.). Die Handelsleute, die ihre indischen Stoffe auf der Mauritiusinisel verkaufen, haben *des taffetas roses* (p. 136).

Vom Beginn der Morgenröte an erscheinen die Spitzen der das Bassin bildenden Felsen *d'or et de pourpre sur l'azur des cieux* (74). Die Wolken, die den furchtbaren Orkan bei der Rückkehr Virginie's aus Frankreich voraussehen lassen, sind *cuivrés sur leurs bords* (p. 184). Es fehlt bei diesen Nüancen jede affektivische Absicht; die Gegenstände, für die sie verwendet werden, haben keinen menschlichen Stimmungswert. Bernardin ist hier rein visuell.

Für die Farbe Grün, die er, aus der Häufigkeit ihrer Verwendung zu schließen, zu lieben scheint, hat er ebenfalls viele Nüancen. Oefter gebraucht er *verdoyant*, so *cependant les deux cocotiers étaient debout et bien verdoyants* (125). Die Handelsleute haben unter ihren Stoffen *des damas d'un vert de prairie* (p. 136). Drei verschiedene Nüancen von Grün hat er nebeneinander in der Beschreibung des Quells am Fuß der das Bassin bildenden Felsen, wo *Marguerite* und *Madame de la Tour* für Paul und Virginie je einen Kokosbaum gepflanzt haben. *Excepté cette plantation, on avait laissé cet enfoncement du rocher tel que la nature l'avait orné. Sur*

ses flancs bruns et humides, rayonnaient en étoiles vertes et noires de larges capillaires, et flottaient au gré des vents des touffes de Scolopendre suspendues comme de longs rubans d'un vert pourpré. Près de là, croissaient des lisières de pervenche (p. 108).

Die Nacht, in der Virginie nach Frankreich abfährt, ist eine wunderbare Mondnacht. *Sa lumière* (des Mondes) *se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d' un vert argenté* (p. 138). Während des Gewitters bei der Rückkehr der Virginie *on n'aperçut aucune partie azurée du firmament; une lueur olivâtre et blafarde éclairait seule tous les objets de la terre et des cieux* (p. 186). Die Felsen, die das Bassin bilden, haben *des flancs verts et bruns,* auf die *les pluies que leurs pitons attirent, peignent souvent les couleurs de l'arc-en-ciel* (p. 74). Er spricht von der *verdure des arbres rembrunie par le soleil* (p. 160). Die Affen haben in den Wäldern der Mauritiusinsel *un poil gris et verdâtre* (p. 160).

Für Blau finden wir in Bernardin's *Paul et Virginie* abgesehen von *bleu* nur *azur* und *violet*. Das Blau des Himmels ist für ihn *l'azur du ciel*. Virginie beschreibt in einem Brief aus Frankreich das Veilchen: *la violette produit une petite fleur d'un violet foncé, qui aime à se cacher sous les buissons* (p. 153).

Für Gelb verwendet er außer *jaune* nur *safrané* an der Stelle, wo er von den *rayons safranés* der untergehenden Sonne spricht (p. 116).

Dies ist die eine Art, seine Nüancen zum Ausdruck zu bringen. Ein anderes Mittel, seine Farben zu präzisieren, wendet er dann an, wenn ihm die sprachliche Bezeichnung für die genaue Fixierung der Nüancen fehlt. Er präzisiert, d. h. nüanciert dann die Farbe durch Hinzufügung von adjektivischen oder participialen Attributen. So sind die dem Orkan vorauseilenden Wolken *à leur centre d'un noir affreux* (p. 184). Der Himmel ist *d'une obscurité affreuse.* (p. 180). Beim Anblick Pauls färbt manchmal un *rouge vif* die *joues pâles* der zur Reife gelangten *Virginie* (122). Die Handelsleute mit indischen Stoffen haben *des damas d'un rouge à éblouir,* andere *d'un blanc satiné* (p. 136). Beim großen Sturm, der den Untergang der *Virginie* zur Folge hat, brechen sich die Wellen mit schrecklichem Tosen und bedecken die Felsen und die Küste *d'un blanc éblouissant.* (p. 181.) Auf den Wangen der toten Virginie vermischen sich die *pâles violettes de la mort avec les roses de la pudeur* (p. 189). Die intensive, volle Farbe der runden Kronen

der Zitronen-, Pomeranzen- und Tamarindenbäume heißt er *un si beau vert* (p. 102). Die blaßblaue Blüte der Scabiose ist für ihn *d'un bleu mourant et à fond noir piqueté de blanc* (p. 153). Wir möchten hervorheben, daß es Bernardin hierbei nicht um Stimmungswirkungen zu tun ist, sondern nur um Genauigkeit der Bezeichnung.

Die dritte Art, seine Nüancen zu verdeutlichen, ist ihre Vergleichung mit einem bekannten Gegenstand. Beispiele finden sich schon bei den Nüancen von Grün und Rot. Häufig ist diese dritte Art in *Paul et Virginie* nicht. Die *perruches* sind zum Beispiel *vertes comme des émeraudes* (p. 109).

Eine auffallende Erscheinung in den Schilderungen Bernardin's ist, daß er eine einzelne Farbe fast nie allein verwendet; fast immer bringt er sie mit ihrer Umgebung zusammen, fast immer verwendet er mehrere Farben, die dann in Beziehung zu einander gesetzt werden, sich gegen einander abheben und so deutlicher werden. Zu gleicher Zeit ändert sich die Nüance; denn der verschiedene Hintergrund modifiziert die Nüance der sich gegen ihn abhebenden Farben. Das ist eine vierte Art, wie Bernardin seine Nüancen darstellt.

In einer schwülen Nacht kann die zur Reife gelangte *Virginie* mit ihrer instinktiven Liebe zu Paul keine Ruhe finden. *Elle s'achemine, à la clarté de la lune, vers la fontaine; elle en aperçoit la source qui, malgré la sécheresse, coulait encore en filets d'argent sur les flancs bruns du rocher* (p. 123). Die Wirkung der *filets d'argent* ist selbstverständlich um so größer, je dunkler der Hintergrund ist. Chateaubriand hätte hier zweifellos statt der von Bernardin der Wirklichkeit entnommenen *flancs bruns du rocher-flancs noirs* gesetzt, da er ja die stumpfen Farben überhaupt nicht verwendet.

Am Fuße des Felsens *la découverte de l'amitié* gibt es eine Vertiefung, aus der ein Quell hervorkommt. *Sur ses flancs bruns et humides rayonnaient en étoiles vertes et noires de larges capillaires.* Dieses *humide* bezeichnet nicht nur die Feuchtigkeit der Wände, sondern ergibt auch eine Farbe, deren Braun ein tieferes ist, als das der obigen *flancs bruns du rocher.* Eine andere Nüance nehmen dieselben Felswände an bei verschiedener Beleuchtung. Diese differenziert also auch die Nüance. *Les pluies que leurs pitons attirent, peignent souvent les couleurs de l'arc-en-ciel sur les flancs verts et bruns* (p. 74). Noch einige weitere Beispiele, in denen Bernardin die Farben sich gegeneinander abheben läßt. *Diverses espèces d'aloès, la raquette, chargée de fleurs jaunes,*

fouettées de rouge, les cierges épineux s'élevaient sur les têtes noires des roches (p. 102). — *Cependant ces chaleurs excessives élèverent de l'océan des vapeurs qui couvrirent l'île comme un vaste parasol. Les sommets des montagnes les rassemblaient autour d'eux et de longs sillons de feu sortaient de temps en temps de leurs pitons embrumés* (p. 124). — Die Affen in den Wäldern der *île de France, habitants domiciliés de ces foréts, se jouent dans leurs sombres rameaux, dont ils se détachent par leur poil gris et verdâtre et leur face toute noire* (p. 160).

Mit den bisher schon erwähnten Mitteln der genauen Schilderung der einzelnen geschauten Licht- und Farbeneffekte, der Verknüpfung und gegenseitigen Beeinflussung der detaillierten Erscheinungen bringt Bernardin auch seine wunderbare und eigenartige Beschreibung eines Sonnenuntergangs und einer Mondnacht hervor. *Le lieu de la scène était pour l'ordinaire au carrefour d'une forêt, dont les percées formaient autour de nous plusieurs arcades de feuillages: nous étions, à leur centre, abrités de la chaleur pendant toute la journée; mais quand le soleil était descendu à l'horizon; ses rayons brisés par les troncs des arbres, divergeaient dans les ombres de la forêt en longues gerbes lumineuses, qui produisaient le plus majestueux effet. Quelquefois son disque tout entier paraissait à l'extrémité d'une avenue et la rendait tout étincelante de lumière. Le feuillage des arbres, éclairé en dessous de ses rayons safranés, brillait des feux de la topaze et de l'émeraude; leurs troncs mousseux et bruns paraissaient changés en colonnes de bronze antique et les oiseaux déjà retirés en silence sous la sombre feuillée pour y passer la nuit, surpris de revoir une seconde aurore, saluaient tous à la fois par mille et mille chansons (p. 116).*

Die Beschreibung enthält nur einen Teil der Wirkungen der untergehenden Sonne. Nichts ist erwähnt von dem Glühen und den Farbeneffekten am Abendhimmel, die Chateaubriand unbedingt erwähnt hätte. Die volle Scheibe der Sonne ist nur zuweilen sichtbar, macht die *avenue toute étincelante de lumière,* tritt aber in den Hintergrund vor der Pracht der Wirkungen der Strahlen, die sie in den Wald aussendet. Die Wirkung ist für das Auge berechnet. Die Schilderung ist teilweise von einer ganz außerordentlichen Anschaulichkeit. Die Sonnenstrahlen, die sich in den Baumstämmen brechen und in langen leuchtenden Garben in die Schatten der Bäume divergieren, glaubt man greifen zu können. Die unteren Seiten der durch die Sonne beschienenen Blätter werden durch den

Einfluß ihrer *rayons safranés* umgewandelt in leuchtende Topase und Smaragde, die bemoosten braunen Stämme in antike Bronzesäulen. Die Farbenbezeichnungen gehen Bernardin aus, so daß er zu Vergleichen seine Zuflucht nehmen muß. Aber diese Vergleiche sind nicht übertrieben und fernliegend, so daß wir Mühe haben, ein gemeinsames tertium comparationis herauszufinden, sondern sie tragen wesentlich zur genauen Beschreibung und Anschaulichkeit bei.

Die Großartigkeit des Naturphänomens und seiner Schilderung bringt in dem Leser große Bewunderung, eine feierliche Stimmung und zugleich hohen ästhetischen Genuß hervor, wenn auch Bernardin den Eindruck, den dieses Schauspiel auf die unmittelbaren Zuschauer macht, mit keinem Wort erwähnt, sondern unmittelbar darauf zu etwas anderem übergeht. Der ästhetische Genuß des Lesers würde noch höher sein, wenn Bernardin bei seinem bewunderungswürdigen Blick für Naturphänomene auch Gefühl und Verständnis besäße für ihre Stimmungswirkung, wenn er Beziehungen herstellen könnte zwischen den Naturerscheinungen und dem Gefühl des Menschen. Wie gering seine Fähigkeit ist, zeigt seine Beschreibung einer Mondnacht, die trotz ihrer einzigen Erhabenheit auf *Virginie* und *Paul* nicht den geringsten Eindruck macht. *Il faisait une de ces nuits délicieuses si commune entre les tropiques, et dont le plus habile pinceau ne rendrait pas la beauté. La lune paraissait au milieu du firmament, entourée d'un rideau de nuages, que ses rayons dissipaient par degrés. La lumière se répandait insensiblement sur les montagnes de l'île et sur leurs pitons, qui brillaient d'un vert argenté. Les vents retenaient leurs haleines. On entendait dans les bois, au fond des vallées, au haut des rochers, de petits cris, de doux murmures d'oiseaux, qui se caressaient dans leurs nids, réjouis par la clarté de la nuit et la tranquillité de l'air. Tous, jusqu' aux insectes, bruissaient sous l'herbe. Les étoiles étincelaient au ciel, et se réfléchissaient au sein de la mer, qui répétait leurs images tremblantes* (p. 138).

Die Anschaulichkeit der Beschreibung der allmählichen Entwicklung der Mondnacht läßt uns ihre Eigenart und Schönheit voll miterleben. Bernardin zeigt hier ein unendlich feines Gefühl für Lichteffekte. Die ganz allmähliche Zerstreuung des Wolkenschleiers, die allmähliche Ausbreitung des Mondlichts auf die Berge der Insel und ihre grünen Gipfel, bis diese in einem Silbergrün glänzen, ist mit 2 kurzen Sätzen meisterhaft geschildert.

Während er in der vorhergehenden Beschreibung die Wirkung des Sonnenuntergangs auf einen kleinen Abschnitt beschränkt hat, dehnt er sie in der Mondnacht aus über die Insel hin bis ans Meer, in dem sich die zitternden Abbilder der funkelnden Sterne spiegeln. Sein Auge umfaßt nicht nur Bilder von einer bestimmten räumlichen Beschränktheit, sondern, soweit es reichen kann, sieht es mit derselben Schärfe, so daß es das schwache Zittern der Abbilder der Sterne im Meer auch auf weite Entfernung noch wahrnimmt.

2. Der Gegensatz von Weiß und Schwarz, Licht und Schatten bei Bernardin.

Eine große Vorliebe zeigt Bernardin, wie schon aus der Tabelle hervorgeht, für die neutralen Farben. (37,2 % aller optischen Qualitäten). Es ist hauptsächlich der Gegensatz von Schwarz und Weiß, Dunkel und Hell, Schatten und Licht, der seinem Auge auffällt. Bernardin sieht kaum einen Baum, ohne zugleich den von ihm geworfenen Schatten zu erblicken oder an ihn zu denken, wenn der Schatten gerade nicht sichtbar ist. Der Sklave der Marguerite legt auf den Besitzungen der beiden Damen Baumpflanzungen an *le long de la rivière et autour des cases des bananiers, qui donnent toute l'année de longs régimes de fruits avec un bel ombrage* (p. 81). Im Alter von 12 Jahren hat Paul *des pépins et des noyaux de badamiers, de manguiers, d'avogats, de gogaviers, de jacqs, et de jamroses* gepflanzt. *La plupart de ces arbres donnaient déjà à leur jeune maître de l'ombrage et de leurs fruits* (p. 102). Hier wird der Schatten noch vor den Früchten erwähnt. Im Tropenklima ist der Schatten für den Menschen freilich auch von größter Bedeutung. Aber zu einem Baum gehört so notwendig sein Schatten, daß ihn Bernardin auch im Spiegelbild des Wassers sieht. *La rivière réfléchit ça et là dans ses eaux limpides leur* (Bäume) *masse vénérable de verdure et d'ombre* (p. 160). Wenn Bernardin seine Personen spazieren gehen, ein Mahl einnehmen, einander etwas erzählen läßt, so vergißt er nie zu erwähnen, daß sie sich im Schatten der Bäume setzen. Der Schatten der Bäume ersetzt *Paul* und *Virginie* die Uhr; am längeren oder kürzeren Schatten erkennen sie die Tageszeit (p. 118). Die Lichtwirkungen, die sich beim Auf- und Niedergehen der Sonne zeigen, bestehen zu einem guten Teil in dem Gegensatz von hell und dunkel, Licht und Schatten. Während einzelne Teile schon oder noch grell beleuchtet sind, sind andere noch oder schon dunkel. Je schneller sich in den Tro-

pen der Uebergang von Tag und Nacht, und Nacht und Tag, vollzieht, um so stärker ist der Gegensatz von hell und dunkel. Deshalb wird er von Bernardin auch immer erwähnt.

Paul und *Virginie* haben sich im Wald verirrt. *Paul* steigt auf einen hohen Baum, um *la montagne des Trois Maurelles* zu sehen; nach ihm hätte er sich orientieren können. Aber *il n' aperçut autour de lui que les cimes des arbres, dont quelques-unes étaient éclairées par les derniers rayons du soleil couchant. Cependant l'ombre des montagnes couvrait déjà les forêts dans les vallées.* (p. 96). Die Sonne ist zum Horizont herabgestiegen. Ihre Strahlen *divergeaient dans les ombres de la forêt en longues gerbes lumineuses* (p. 116). Beim Sonnenaufgang (p. 74) treffen *dès l'aurore* die Sonnenstrahlen die Umkränzung des Tals, *dont les pics, s'élevant au-dessus des ombres de la montagne, paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux.*

Die eigenartige und für jene Zeit einzigartige Schilderung der successiven optischen Erscheinungen des furchtbaren, den Untergang der Virginie herbeiführenden Sturms verwendet hauptsächlich den Gegensatz von hell und dunkel. Die Nacht, die dem Gewitter vorangeht, ist schon unheilverkündend. Sie ist schrecklich dunkel. *La lune était levée; on voyait autour d' elle trois grands cercles noirs. Le ciel était d'une obscurité affreuse.* Die gräßliche Dunkelheit wird erhellt durch häufiges Wetterleuchten, das *de longues files de nuages épais, sombres, peu élevés* erkennen läßt (p. 180). Am Meeresstrand *les flots s'y brisaient avec un bruit épouvantable; ils en couvraient les rochers et les grèves d'écume d'un blanc éblouissant et d' étincelles de feu. Malgré les ténèbres, nous distinguâmes, à ces lueurs phosphoriques, les pirogues des pêcheurs, qu'on avait tirées bien avant sur le sable* (p. 181). Die nächste noch bedrohlichere Stufe des Gewitters am nächsten Morgen wird geschildert mit *les nuages qu'on distinguait au zénith étaient, à leur centre, d'un noir affreux, et cuivrés sur leurs bords.* Allerlei Seevögel suchen sich schreiend einen schützenden Winkel auf der Insel *malgré l'obscurité et l'atmosphère* (p. 184).

Das Meer hat der Sturm zu hohen tosenden Wellen aufgepeitscht. *La mer, soulevée par le vent, grossissait à chaque instant, et tout le canal compris entre cette île et l'île d'Ambre n'était qu' une vaste nappe d'écumes blanches, creusées de vagues noires et profondes.* Wie deutlich und zugleich wie schrecklich wird der Wellengang des Meeres durch die Anwendung dieser optischen Be-

stimmungen! *ces écumes s'amassaient dans le fond des anses à plus de six pieds de hauteur, et le vent, qui en balayait la surface, les portait, par-dessus l'escarpement du rivage, à plus d'une demie-lieue dans les terres. A leurs flocons blancs et innombrables, qui étaient chassés horizontalement jusqu'au pied des montagnes, on eût dit d'une neige qui sortait de la mer.* Es ist schon 9 Uhr, aber es bleibt dunkel. *On n'apercevait aucune partie azurée du firmament; une lueur olivâtre et blafarde éclairait seule tous les objets de la terre, de la mer, et des cieux* (p. 185). Die Katastrophe tritt ein. Das Schiff ist verloren. Die Matrosen haben sich ins Wasser geworfen bis auf einen, der *Virginie* retten will. Sie aber weigert sich, ihre Kleider abzulegen. *Mais dans ce moment une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants* (p. 187). Das Schiff geht unter. Bernardin hat hier mit dem einfachen Mittel des Gegensatzes von hell und dunkel eine meisterhafte Darstellung des Verlaufs der optischen Erscheinungen des Gewitters gegeben.

3. Verwendung der optischen Daten zur Beschreibung von Personen.

Eine Eigenart Bernardin's ist es, seine Personen mit Hilfe der Sinnesqualitäten, namentlich der optischen näher zu beschreiben. So beschreibt er die zwölfjährige *Virginie: Déjà sa taille était plus qu'à demi formée; de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête; ses yeux bleus et ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage* (p. 86). Er verwendet also nicht weniger als 5 optische Qualitäten, um sie zu schildern. Ihr stellt er *Paul* gegenüber: *Sa taille était plus élevée que celle de Virginie; son teint plus rembruni, son nez plus aquilin et ses yeux, qui étaient noirs, auraient eu un peu de fierté, si les longs cils qui rayonnaient autour comme des pinceaux ne leur avaient donné la plus grande douceur* (p. 87).

Gewöhnlich wird nach der Beschreibung der Form eine Person näher charakterisiert durch Farben. So auch der Sklavenhändler: *C'était un grand homme sec, olivâtre, aux yeux enfoncés et aux sourcils noirs et joints* (p. 91).

Mehrere Sinnesqualitäten werden an folgender Stelle verwendet, da *Paul* die Schönheit der *Virginie* schildert und zu ihr sagt: *l'azur du ciel est moins beau que le bleu de tes yeux, le chant des*

bengalis est moins doux que le son de ta voix. Si je le touche seulement du bout du doigt, tout mon corps frémit de plaisir (p. 120).

Einmal spricht Bernardin von der *blancheur de son teint* (der Virginie), die noch erhöht wird durch *une couronne de fleurs rouges de pervenche,* die Paul ihr aufsetzt (p. 114).

Der Uebergang des Mädchens zum Weib wird beschrieben: *Cependant depuis quelque temps Virginie se sentait agitée d' un mal inconnu. Ses beaux yeux bleus se marbraient de noir; son teint jaunissait; une langueur universelle abattait son corps. Quelquefois, à la vue de Paul, elle alla vers lui en folâtrant; puis tout-à-coup, près de l'aborder, un embarras subit la saisissait, un rouge vif colorait ses joues pâles* (p. 121).

Ein andermal wird sie beschrieben: *elle était vêtue de mousseline blanche doublée de taffetas de rose. Sa taille légère et élevée se dessinait parfaitement sous son corset, et ses cheveux blonds, dressés à double tresse, accompagnait admirablement sa tête virginale. Ses beaux yeux bleus étaient remplis de mélancolie, et son coeur agité par une passion combattue donnait à son teint une couleur animée et à sa voix des sons pleins d'émotion* (p. 137).

Die tote von den Wogen des Meeres ans Ufer geworfene und schon halb mit Sand zugedeckte *Virginie: seulement les pâles violettes de la mort se confondaient sur les joues avec les roses de la pudeur* (p. 189).

Das Hinsiechen des nach dem Tod der *Virginie* ebenfalls dem Tod verfallenen *Paul* zeigt sich dadurch, daß *ses yeux se cavèrent, son teint jaunit (p. 196).*

Die Personen, ihre Kleider, ihr Aussehen, die Veränderungen des Aussehens werden also vom Optiker Bernardin gerade so auf ihre optischen Eigenschaften hin beobachtet, wie ein Stück Natur mit seinen optischen Erscheinungen, und dann mit derselben Genauigkeit beschrieben. Die optischen Bestimmungen tragen in diesem Fall viel dazu bei, ein deutliches, lebendiges, sinnlich-plastisches Bild der Personen hervorzubringen.

B. Die Eigentümlichkeiten der Verwendung der optischen Daten in Chateaubriand's Atala.

Die Naturschilderung Bernardin's ist, wie bisher gezeigt wurde, eine objektiv-visuelle, auf anschauliche Beschreibung der geschauten Naturphänomene, und zwar in der Hauptsache ihrer

schönen oder außerordentlichen Seiten, gerichtet; die Chateaubriands, wie wir sehen werden, eine subjektiv-sentimentale, auf die Einwirkung auf den Menschen berechnet.

Die Farbenqualitäten, die Bernardin gebraucht, verwendet er in rein objektiv-visueller Absicht; ihre affektivische Wirkung stellt er nie dar; die Art seiner Schilderung, seine psychologische Unfähigkeit verhindert sie oder zerstört sie gar manchmal; seine Absicht einer genauen, wahrheitsgemäßen Beschreibung tritt für den Leser so in den Vordergrund, daß wir gar nicht einmal entscheiden können, ob Bernardin eine affektivische Wirkung auf den Leser überhaupt gewünscht hat. Denn nirgends nehmen wir eine Spur von diesem Wunsche wahr.

Bei Bernardin herrscht ein großer Dualismus. Auf der einen Seite ist der Mensch, auf der andern die Natur. Die letztere drängt den ersteren weit in den Hintergrund; eine verbindende Brücke, die der Mensch mit seinem Gefühl und Verstand zwischen den beiden konstruieren kann, gibt es für ihn nicht.

Chateaubriand stellt gerade diese Brücke her. Er bringt die beiden in Verbindung. Er strebt eine höhere Einheit herzustellen, und zwar in der Weise, daß er die Natur in den Hintergrund drängt. Zu einer harmonischen Einheit bringt er es freilich nicht. Das verhindert sein Mangel an Wirklichkeitssinn, die Maßlosigkeit seiner Phantasie, die ihn zu manchen Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten verleitet, namentlich in der Beschreibung der Natur, die er selbst nicht gesehen hat — auch seine glänzende Sprache und sein eigenartiger, wunderbarer Stil können den Leser über diese Mängel nicht hinwegtäuschen — weiter seine psychologische Unfähigkeit.

So sollen ihm auch seine optischen Wahrnehmungen nicht visuellen Zwecken dienen, sondern sentimentalen. Auf die Genauigkeit und Anschaulichkeit der Naturerscheinungen, die er schildert, kommt es ihm dabei gar nicht an, er verfolgt immer nur den Zweck, den Leser in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, sein Gefühl anzuregen, oder die seelische Verfassung seiner Helden, die er uns auf dem Weg der psychologischen Analyse nicht klar machen kann, durch eine entsprechende Stimmung der Natur zu beleuchten.

In welcher Weise verwendet er nun seine optischen Qualitäten?

Bei der flüchtigsten Lektüre wird dem Leser die Eigenart Chateaubriand's auffallen, seine Farben zu häufen, insbesondere

seine bunten. Zu beachten ist, daß er gerne dabei gerade die verschiedenartigsten benützt. Man sieht an den beiden Ufern des Mississippi entlang *des îles flottantes de pistia et de nénufar, dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs, et la colonie, déployant au vent ses voiles d'or, va aborder endormie dans quelque anse retirée du fleuve.* Sämtliche bunten Farben werden hier vorgeführt, sowie das bei Chateaubriand so beliebte *d'or.* Bédier hat gezeigt *(revue d'histoire littéraire VII),* daß Chateaubriand diese Beschreibung den Reisebeschreibungen des amerikanischen Naturforschers William Bartram verdankt. Für die vorliegende Arbeit kommt dabei nur in Betracht, in welcher Weise, mit welcher Absicht, mit welchem Erfolg Chateaubriand in der Verwendung der optischen Daten von seiner Vorlage abweicht. Das Bild der *îles flottantes* findet sich bei Bartram ebenfalls. Er erzählt: *les îlots mobiles offrent le plus aimable spectacle . . . Ils ne sont qu' un amas des plus humbles productions de la nature, et pourtant ils troublent et deçoivent l'imagination. L'illusion est d' autant plus complète qu' au milieu de ces plantes en fleur, on voit des groupes d'abrisseaux . . . Ils sont même habités et peuplés de crocodiles. de serpents, de grenouilles, de loutres, de corbeaux, de hérons, de courlis, de chouans.*

Bartram's Beschreibung hat nicht ein einziges optisches Datum; Chateaubriand fügt jeder Pflanze, jedem Tier eine Farbe hinzu, erwähnt gerade so viele, bis seine Farben erschöpft sind. Daß die Abweichung von seiner Vorlage absichtlich ist, ist deutlich. Was beabsichtigt und was erreicht er damit?

Geben wir zunächst noch einige andere Beispiele für die Häufung der Farben. Der Sonnenlandschaft des westlichen Ufers des Mississippi, die sich ausdehnt, so weit das Auge reicht, und deren *flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel* entspricht auf der anderen Seite eine bewaldete, bunte, durch Tiere und Pflanzen äußerst belebte Berglandschaft. *De l'extrémité des avenues on aperçoit des ours, enivrés de raisins, qui chancellent sur les branches des ormeaux; des cariboux se baignent dans un lac; des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des oiseaux moqueurs, des colombes de Virginie, de la grosseur d'un passereau, descendent sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à têtes jaunes, des piverts empourprés, des*

cardinaux de feu grimpent en circulants au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides (p. 19).

Die den Indianern glücklich entflohenen Liebenden *Atala* und *Chactas* haben unter dem Moos der Cedern eine schützende Stätte gefunden. *Presque tous les arbres de la Floride, en particulier le cèdre et le chêne vert sont couverts d'une mousse blanche, qui descend de leur rameau jusqu'à terre. Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nudité d'une savanne une yeuse isolée revêtue de cette draperie, vous croiriez voir un fantôme traînant après lui ses longs voiles. La scène n'est pas moins pittoresque au grand jour, car une foule de papillons, de mouches brillantes, de colibris, de perruches vertes, de geais d'azur, vient s'accrocher à ces mousses, qui produisent alors l'effet d'une tapisserie en laine blanche, où l'ouvrier européen aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants.*

Die hier aufgeführten Beschreibungen setzen sich alle aus den verschiedensten Farbenelementen zusammen. Sie stammen nur zum geringsten Teil aus eigener Anschauung. Bédier hat *(revue d'hist. lit. VI, VII, Chat. en Amérique)* überzeugend nachgewiesen, daß Chateaubriand die Gegenden, in die er hier seine Schilderungen verlegt, nicht selber gesehen haben könne. Höchstens hat er, wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, einzelne Gegenden Nordamerikas durchwandert und die dort gefundenen Züge dann auf die Gegend des Mississippi übertragen.

Als Quellen haben ihm weiter gedient die von Bédier *(rev. d'hist. lit. VII)* angeführten, übrigens von ihm selbst zitierten amerikanischen Reisebeschreibungen von Charlevoix, Bartram und Carver. Doch Chateaubriand weicht von ihnen ab, die Farbengebung der Bilder stammt von ihm selbst. Die Hauptquelle, die weitaus am reichlichsten fließende, ist seine eigene außerordentliche Phantasie. — In den obigen Beispielen, wie auch sonst in den Schilderungen Chateaubriand's, wird den Pflanzen, Vögeln, Tieren, die aufgezählt werden, eine charakteristische Eigenschaft beigegeben. Sie ist am häufigsten ein optisches, oder, wie wir später sehen werden, ein akustisches Attribut. Chateaubriand glaubt, durch ihre Häufung, durch möglichst bunte, glänzend helle Bilder die Eigenart der exotischen Landschaft seinen heimatlichen Gegenden gegenübergestellt, ihr zugleich ein Lokalkolorit gegeben zu haben. Diese Häufung macht für ihn *„la magnificence dans les scènes de la nature"* aus. Die verschiedenartigsten Elemente zu-

sammenzubringen, fällt seiner Phantasie leicht. Schwieriger ist es, diese für uns unwahrscheinliche oder mindestens außerordentliche Häufung der einzelnen ganz verschiedenen Bestandteile zu einem Ganzen zu vereinigen. Bernardin's Bilder haben gewöhnlich einen bestimmten Rahmen, Unter- oder Hintergrund, wodurch sie zu einer Einheit verschmolzen werden. Die verschiedenen Farbenbestandteile der Mischungen ergeben bei ihm immer einen wahren, natürlichen und oft auch harmonischen Gesamteindruck, auf den es ihm jedoch weniger ankommt, als auf die genaue Darstellung der einzelnen Teile und des Ganzen.

Chateaubriand's Bildern fehlt die Umrahmung, der Hintergrund völlig; die Farben werden dick und grell neben einander aufgetragen, Uebergänge fehlen ganz. Damit aber die Wirkung nicht verloren gehe, — und sie ist ja gerade sein Hauptzweck — muß er die Einzelbestandteile zusammenfassen, um ein Gesamtbild hervorzubringen. Er tut das gewöhnlich durch Anwendung eines Vergleichs, so wenn er im 1. Beispiel die vielfarbige Insel ein *„vaisseau de fleurs"* nennt, im dritten das herabhängende Moos mit einer *„tapisserie en laine blanche"* vergleicht, in die der europäische Stickarbeiter allerlei bunten und glänzenden Insekten und Vögel eingestickt hat.

Wie stark er damit auf Phantasie und Gefühl des Lesers einwirken kann, vorausgesetzt, daß der Vergleich nicht zu kühn und zu fernliegend ist, zeigen gerade die obigen Bilder.

Wenn Chateaubriand bei fast allen seinen Schilderungen nur die volle Farbe, nicht die Nüance, verwendet, so hat er dafür seine Gründe. Hätte er genau sehen wollen, so hätte er es durch Bernardin's *Paul et Virginie,* die er fast auswendig gekannt hat, wie er selbst erzählt, und die er für seine *Atala* hier und da benützt hat, wie Lusch nachgewiesen hat, lernen können. Und daß er tatsächlich scharf sehen konnte, wenn er nur wollte, hat er an einzelnen Stellen bewiesen. Aber er hat ja Vieles von dem, was er schildert, selbst gesehen, seine Vorlagen haben keine Farben, geschweige denn Nüancen. So war es für ihn kaum möglich, und bei Zuhilfenahme seiner Phantasie zu gewagt, seine Bilder und Landschaften in ihren genauen Farbennüancen zu schildern. Eine anschauliche Darstellung hätte die verschiedenen Schattierungen und Nüancierungen präzisieren müssen. Chateaubriand verzichtet darauf, die Stimmung und den Schmuck, den er mit seinen Farben hervorbringen will, glaubt er mit den vollen Farben ebenso oder

noch besser erreichen zu können. Ihm kommt es nicht auf die größere oder kleinere Wahrheit und Deutlichkeit des Details an, sondern auf das Gesamtbild, das nur eine einzige große Gesamtwirkung, nicht eine Summe von Einzelwirkungen hervorbringen soll. Der Leser soll sich nicht bei der Betrachtung des Details, etwa der schönen Nüancen einer Farbe, aufhalten; das würde ihn zerstreuen und der Gesamteindruck würde darunter leiden.

Für Grün hat Chateaubriand in seiner *Atala* überhaupt keine Nüance (Tabelle). Das ist um so auffallender, weil Bernardin gerade für Grün sehr viele hat, weil Chateaubriand sogar an Stellen, in denen er sich an Bernardin anschließt, die Nüance Bernardin's umwandelt in die einfache volle Farbe. So sind die *perruches vertes comme des émeraudes* Bernardins für Chateaubriand nur *perruches vertes* (p. 35).

Jaune benützt Chateaubriand fast gar nicht; dafür hat er das stimmungsvollere *d'or*. Die Gründe dafür und der Unterschied der Wirkung wurden schon früher behandelt. (S. 14.) Für Blau hat er, neben *bleu, azur* und *violet*. Die beiden Farbenbezeichnungen sind jedoch vor Chateaubriand schon ganz üblich und allgemein. Für das Blau des Himmels verwendet er *azur,* wie es allgemein gebräuchlich war. Daß er jedoch fähig ist, Nüancen zu unterscheiden, zeigt er dadurch, daß er die *geais,* die gewöhnlich *bleus* sind (p. 37) bei heller Beleuchtung *azur* (p. 35) werden läßt. Wenn er hier die Nüance *azur* gebraucht, tut er es einesteils, um ein poetisches Wort zu wählen, hauptsächlich aber der helleren, lichtvolleren Wirkung wegen, die er für seine sonnenbeschienene Landschaft braucht, da *bleu* eher den Eindruck des dunklen in sich schließt.

Bei „Rot" ist die Rubrik „nach Rot hin" und die volle Farbe „Rot" in gleicher Zahl vertreten. Chateaubriand scheint also für die prächtigste aller Farben eine Ausnahme gemacht zu haben. Allein sehen wir einmal näher zu! Die hohe Zahl der Nüancen von Rot kommt dadurch zustande, daß er *rose* ohne Unterschied von *rouge* gebraucht, nur aus stilistischen Gründen, um im sprachlichen Ausdruck zu variieren, des schönen Klanges wegen, des mehr poetischen Worts willen. Die Gründe sind also zum Teil dieselben, wie die für die häufige Verwendung von *d'or*.

So sind die *flamants roses* (p. 18), die *lianes roses* (p. 25); der Mund der Indianerin, in deren Hütte sich der Liebhaber darnach erkundigt, ob sie seine Liebeswerbungen annimmt, ist *un coquillage rose garni de perles* (p. 27). Chateaubriand wollte in allen

diesen Ausdrücken gar nichts anderes bezeichnen als die Eigenschaft „Rot".

Die Morgenröte erscheint hinter dem Berge. *Tout était d'or et de rose dans la solitude* (p. 47). Der Sonnenaufgang hat mit dem Bernardin's große Aehnlichkeit, wie noch später gezeigt wird. Für den obigen Ausdruck hat Bernardin *d'or et de pourpre.* (B. VI, p. 74). Chateaubriand wollte die vollständig gleiche sprachliche Bezeichnung nicht gebrauchen; er variierte sie und wählte bezeichnenderweise das einfache *d'or et de rose.*

Einmal hat Chateaubriand *de feu* als Nüance von Rot (p. 19). Die Farbe der Kardinalvögel wird damit bezeichnet. Er hat den Ausdruck Bernardin entnommen, der von Kardinalvögeln spricht, *dont la couleur est de feu* (B. VI, p. 109).

Der Kriegsrat, der über Leben oder Tod des *Chactas* entscheiden soll, versammelt sich; *le chefs de la guerre, le tomahawk à la main, le pennage en tête, les bras et la paitrine peints de sang, prennent la gauche* (p. 30). Es soll der schreckliche Anblick der grausamen Indianer erhöht und von vorn herein an ihre blutdürstige Unerbittlichkeit erinnert werden. Die Farbe Rot tritt dabei sehr in den Hintergrund.

Eine einzige Nüancenbezeichnung hat Chateaubriand, die Bernardin in *Paul et Virginie* nicht hat: zum Fest, an dem *Chactas* verbrannt werden sollte, bemalen die Indianer sein Gesicht *d'azur et de vermillon* (p. 29). Man krönt ihn weiter mit Blumen, um ein recht farbiges Schauspiel zu sehen, wie es der Wilde liebt.

Den Ausdruck, mit dem er die Bäume, die den indianischen Kirchhof umgeben, schildert: *rouge marbré de vert* (p. 46) hat er dem Ausdruck Bernardin's: *Ses yeux bleus se marbraient de noir* (B. VI, p. 121), ein Symptom der Unruhe der herangereiften *Virginie* beschreibt, nachgebildet.

Die wenigen Nüancen also, die Chateaubriand hat, stammen fast alle nicht von ihm selbst, sondern von Bernardin. Gewöhnlich wandelt er die Nüance um in die volle Farbe. Das beweist schon, daß ihm die Farbe nicht künstlerischer Selbstzweck ist, sondern höchstens Mittel zu einem Zweck. Das ist gerade der charakteristische Unterschied zwischen Bernardin und Chateaubriand. Des ersteren Bilder sind anschaulich, haben nur den Zweck, schöne wahre Bilder für das Auge des Lesers zu sein, die des letzteren sind nicht für das Auge berechnet, wirken aber durch die Schönheit, die Vielartigkeit, die Intensität der einzelnen

Teile, die durch ihre Zusammenfassung in einem großartigen, nicht das Auge, sondern das Gefühl reizenden Vergleich, durch die Eigenartigkeit der Schilderung, den Glanz und Bilderreichtum des Stils, auf die Seele des Lesers. Der Leser soll fühlen, nicht sehen.

Stellen wir, um den Unterschied zu zeigen, die beiden Schilderungen des Sonnenaufgangs in ihren Licht- und Farbenerscheinungen einander gegenüber.

Bernardin. *Un jour doux éclaire le fond de ce bassin, où le soleil ne luit qu' à midi; mais dès l'aurore ses rayons en frappent le couronnement, dont les pics s'élevant au-dessus des ombres de la montagne, paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux* (B. VI, p. 74).

Chateaubriand. *L'aurore paraissant derrière les montagnes enflammait l'orient. Tout était d'or et de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur sortit enfin d'un abîme de lumière et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée, que le prêtre dans ce moment même élevait dans les airs* (p. 47).

Bei der Beschreibung seines Sonnenaufgangs dürfte Chateaubriand die Bernardin's gegenwärtig gewesen sein. Daher die äußere Aehnlichkeit. Bei beiden kommt die Sonne hinter dem Gebirge hervor, für die Farbenwirkung der ersten Sonnenstrahlen haben sie fast dieselben Ausdrücke. Doch wie groß ist der Unterschied! Wie viel bestimmter, anschaulicher, als Farben- und Lichterscheinung eigenartiger ist der Sonnenaufgang Bernardin's im Gegensatz zu dem Chateaubriand's. Bernardin zeigt sich hier, wie immer, unbedingt als der überlegene Maler wirklicher Naturphänomene. Er gibt seinem Gemälde einen bestimmten, begrenzten Raum, die Gipfel der Berge, wo die Wirkung der Sonnenstrahlen am frühesten und stärksten sich zeigt. Er bekommt damit einen festen Rahmen für sein Bild. Chateaubriand verzichtet darauf, er nimmt dafür die unbestimmten Ausdrücke *l'orient* und *la solitude;* eine bestimmte räumliche Vorstellung können wir mit ihnen nicht haben. Bernardin stellt die erleuchteten *pics* in Gegensatz zu den *ombres de la montagne;* die Gegenüberstellung von Licht und Dunkel gibt der Erscheinung mehr Intensität und Naturwahrheit. Bei Chateaubriand fehlt dieser Gegensatz. Bernardin setzt die Farbenwirkung der Sonnenstrahlen in Beziehung zu anderen optischen Erscheinungen dadurch, daß er die

pics d'or et de pourpre sich *sur l'azur des cieux* abheben läßt. Er bekommt so für sein Gemälde einen Hintergrund. Der Sonnenaufgang Bernardin's ist ein großes schönes Gemälde, das als Selbstzweck mit den einfachsten Mitteln bestimmt in scharfen Umrissen gezeichnet ist, aber zugleich in seiner objektiven Wahrheit und Schönheit das Gefühl des Lesers erhebt. Chateaubriand's Sonnenaufgang ist kein Gemälde; es wäre viel zu unbestimmt, verschwommen, einförmig. Die Grellheit des Lichts blendet so sehr, daß alle übrigen Licht- und Farbenerscheinungen ganz undeutlich werden. Bernardin will Maler sein, Chateaubriand Dichter. So gebraucht der Maler Bernardin für die Sonne den einfachsten sprachlichen Ausdruck *„le soleil"*, der Dichter Chateaubriand *„l'astre annoncé par tant de splendeur"*. Ihm kommt es weniger auf das Gemälde an, als auf die Art der Beschreibung. Sie hat nicht den Zweck, ein genaues Bild des Sonnenaufgangs zu zeichnen, sondern der ganze Sonnenaufgang dient nur dazu, eine außerordentliche Situation — der *prêtre divin* in seiner *tunique blanche d'écorce de mûrier* ist mit dem Volk, *Chactas* und *Atala* nach der schrecklichen Gewitternacht *au pied d'une grande croix* angekommen *pour célébrer les mystères de la religion* — noch außerordentlicher zu machen, um den *premier rayon* der aufgehenden Sonne auf die *hostie consacrée* fallen lassen zu können, um den *„charme de la religion"* und die *„magnificence du culte chrétien"* zu erhöhen. Der Leser soll dabei in einen Zustand von Andacht und Anbetung der Erhabenheit und Allmacht Gottes versetzt werden. Je stärkere Lichteffekte Chateaubriand verwendet, um so stärker ist nach seinem Glauben der Eindruck auf den Leser, um so mehr wird er in die von ihm gewünschte Stimmung versetzt. Deshalb taucht er den ganzen Sonnenaufgang in einen *„abîme de lumière"* — ein Ausdruck, der wegen seiner Unbestimmtheit Bernardin kaum in die Feder geflossen wäre. Aber gerade deshalb verwendet ihn Chateaubriand; denn der *abîme de lumière* bildet den Höhepunkt zu den vorausgehenden Licht- und Farbeneffekten; der Leser hat das unbestimmte Gefühl, der fast überirdischen Großartigkeit des Schauspiels, die für ihn fast unfaßlich wird, da seine Sinne nicht mehr hinreichen, die Wirkung der Lichterscheinung zu begreifen. — Eben diesen Moment greift Chateaubriand meisterhaft heraus, lenkt die so vorbereitete Stimmung des Lesers über auf die mit dem erhabenen Naturphänomen zeitlich zusammenfallenden *mystères de la religion*. Die Stimmung des Lesers ist so

vorbereitet, daß sie sich ganz von selbst überlenkt. Störend wirkt nun freilich, daß Chateaubriand mit seiner Effekthascherei, seiner Liebe zum Außergewöhnlichen auch hier nicht auf das Unwahrscheinliche verzichtet, und den *premier rayon* auf die *hostie consacrée* fallen läßt.

Hätte Chateaubriand eine breite, genaue, mit allen Licht- und Farbenerscheinungen detaillierte Beschreibung gegeben, so hätte er die Aufmerksamkeit des Lesers zu sehr bei der Farbenwirkung festgehalten; dem Leser wäre sie als Hauptsache, als Selbstzweck vorgekommen; über der Betrachtung des Phänomens hätte er die *mystères de la religion* vergessen.

Also gerade das Gegenteil von Chateaubriand's Absicht wäre erreicht worden. Die *mystères de la religion* sind die Hauptsache, der Sonnenaufgang dient nur dazu, mit seinem Schmuck- und Stimmungswert das Gefühl des Lesers für die Aufnahme der *mystères de la religion* empfänglich zu machen.

Daß die Schilderung der Naturphänomene, Landschaften, Licht- und Farbenerscheinungen nur Mittel zum Zweck sind, wird besonders auch durch die Tatsache bewiesen, daß sie alle mit kaum einer Ausnahme nicht an beliebigen Stellen der Erzählung eingestreut sind — wie das in *Paul et Virginie* der Fall ist — sondern immer an ganz bestimmten, an Stellen hoher Spannung, tiefer seelischer Bewegung, den jeweiligen Höhepunkten der Erzählung. Da Chateaubriand der psychologischen Vertiefung und Analyse unfähig ist, und fast alle seine Personen farblos, verschwommen gezeichnete Idealfiguren ohne jede Individualität, ohne charakteristische Züge sind, hat er gerade an den Stellen, wo es darauf ankam, den Leser durch den Seelenzustand seiner Personen besonders zu ergreifen, sich über seine, ihm selber natürlich unbewußte Unfähigkeit, die Entwicklung eines bestimmten Gefühls zu zeigen oder ein Gefühl zu analysieren, hinweggeholfen dadurch, daß er ein Naturphänomen oder ein Landschaftsbild mit einem der jeweiligen Stimmung seiner Personen entsprechenden Stimmungsinhalt schildert. Dadurch erhält der Leser einesteils eine Ahnung und Vorstellung von dem, was in der Seele der handelnden Personen vor sich geht, andererseits wird seine Aufmerksamkeit, die bisher allein auf die Personen und ihren seelischen Zustand sich bezog, etwas abgelenkt, so daß ihm die mangelhafte Analyse der seelischen Entwicklung nicht zu sehr zum Bewußtsein kommt.

Ganz deutlich ist der sentimentale Zweck der optischen Daten

in den folgenden Beispielen: *La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d''une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu' elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers* (p. 62).

Atala ist tot; der Priester betet; *Chactas* hält die Totenwache. Das ist die Situation. Der Zweck, den die Mondnacht hat, ist von Chateaubriand selbst deutlich gezeigt: die düstere Stimmung des der Verzweiflung nahen *Chactas* soll durch das *grand secret de mélancolie,* das über die ihn umgebende Natur ausgebreitet ist, veranschaulicht werden. Das *grand secret de mélancolie* ist das tertium comparationis zwischen der Stimmung des Helden und der Landschaft. Die Wechselwirkung der unseligen Situation des Helden und des geheimnisvollen Vorgangs in der Natur ergibt für beide eine Steigerung.

Die optischen Bestimmungen — *pâle flambeau* und *blanche vestale* treten als solche in unserem Bewußtsein ganz zurück hinter der sentimentalen Wirkung einer unheimlichen Stimmung, die infolge des Vergleichs mit dem mitfühlenden, aber zugleich gespensterhaften Wesen, das geheimnisvoll inmitten der alten Eichen und uralten Meeresufern am Nachthimmel erscheint, ausgelöst wird. —

Presque tous les arbres de la Floride, en particulier le cèdre et le chêne vert, sont couverts d'une mousse blanche qui descend de leurs rameaux jusqu' à terre. Quand la nuit, au clair de la lune, vous apercevez sur la nudité d'une savane une yeuse isolée revêtue de cette draperie, vous croiriez voir un fantôme traînant après lui ses longs voiles (p. 35).

Daß die Farben hier nur den Zweck haben, die gespenstische Wirkung des von der Eiche herabhängenden Mooses bei Nacht zu erhöhen, ist deutlich.

Bemerkenswert ist, daß Chateaubriand beidemal zur Hervorbringung einer unbehaglichen Stimmung gerade die Farbe „Weiß" verwendet. Die so reine, bei Tag harmlose und schöne Farbe kann also bei Nacht einen geradezu schrecklichen Eindruck machen, oder mindestens dazu beitragen, den schrecklichen Eindruck, den ein gespenstisches Wesen macht, noch zu steigern.

Chateaubriand verwendet sehr häufig die Farbe „Weiß" zur Hervorbringung einer Stimmung, und zwar hauptsächlich einer melancholischen, resignierten. Der dem *René* seine Lebensgeschichte

erzählende *Chactas* ruft bei der Erinnerung an die Augenblicke, wo ihm zum erstenmal die Liebe *Atalas* kund wird, die aber von Anfang an zu einem traurigen Ende bestimmt ist, aus: *Cheveux blanchis du vieux Chactas, quel fut votre étonnement, lorsque la fille du Sachem prononça ces paroles: Beau prisonnier, j'ai follement cédé à ton désir . . . Ma religion me sépare de toi pour tonjours* (p. 26).

Chactas im Gefühl seines hohen Alters vergleicht sich mit einem *„vieux cerf blanchi par les hivers"* (p. 64). Nach dem Tode der Atala ruft *Chactas* aus: *O terre, vous ne m'attendrez pas longtemps: aussitôt qu'un prêtre aura rajeuni dans l'onde cette tête blanchie par les chagrins j'espère me réunir à Atala* (p. 60). In der Totenklage über ihr Kind ruft die junge Indianerin aus: *Blanche hermine du rocher, si jeune être allé dans le pays des âmes!* (p. 75).

Gern gebraucht Chateaubriand die Farbe „Weiß", wenn es sich um die Religion, die Kleidung der religiösen Personen, um religiöse Gegenstände handelt. Er will dadurch die Reinheit, Lauterkeit, Feierlichkeit, Heiligkeit, aber auch zugleich das Geheimnisvolle daran zum Ausdruck bringen.

Der Priester sagt zu der sterbenden *Atala: Remerciez donc la bonté divine, ma chère fille, qui vous retire si vite de cette vallée de misère. Déjà le vêtement blanc et la couronne éclatante des vierges se préparent pour vous sur les nuées* (p. 57). Der Priester hat *Atala* und *Chactas* in der Gewitternacht aufgesucht und führt sie in eine schützende Grotte. *Un livre était suspendu à son cou, il s'appuyait sur un bâton blanc* (p. 43). Der im Urwald geschnittene, einfach und grob zu denkende Stock ist weiß, nur weil ihn der Priester benützt.

Als Dank für das in der Sturmnacht verschonte Getreide und aus Freude über die Ankunft der *Atala* und des *Chactas* feiert der Priester mit seiner Missionsgemeinde am Fuß eines großen Kreuzes *les mystères de la religion. Aussitôt le prêtre divin revêt une tunique blanche d'écorce de mûrier, les vases sacrés sont tirés d'un tabernacle au pied de la croix* (p. 47).

Der sterbenden *Atala* werden die letzten Sakramente dargereicht: *le prêtre ouvrit le calice; il prit entre ses deux doigts une hostie blanche comme la neige, et s'approcha d'Atala en prononçant des mots mystérieux* (p. 60).

Die Europäer werden fast immer *„les blancs"* genannt, einmal auch la *„chair blanche"*. Doch wurden diese Fälle in den 15,2 %,

die die Farbe Weiß und die „nach hell hingehenden" optischen Qualitäten einnehmen, nicht mitgerechnet.

Bei der häufigen Verwendung von „Weiß" fällt es auf, daß Chateaubriand die Bezeichnung „Schwarz" ziemlich selten hat. Viel häufiger finden wir jedoch dunkel, während hell seltener ist. Die letztere Bezeichnung wird bei ihm gewöhnlich ersetzt durch die Rubrik „glänzend, glühend, scheinend", die er, wie die Statistik zeigt, außerordentlich häufig verwendet.

Fast nie verwendet Chateaubriand *noir* zur Hervorbringung einer Stimmung, dafür hat er andere Ausdrücke: *ténèbres, nuit, obscur, sombre, ombre. Noir* ist ihm zu ausschließlich Farbenbezeichnung; daher seine Seltenheit. Er benützt es nur dann, wenn es ihm darauf ankommt, die Farbe „Schwarz" anderen Farben gegenüberzustellen. *Des cariboux se baignent dans un lac; des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des oiseaux moqueurs . . . descendent sur les gazons rougis par des fraises, des perroquets verts à têtes jaunes, des piverts empourprés . . . grimpent . . . au haut des cyprès* (p. 19). Oder *le noyer noir, l'érable, le tumac, fournissaient le vin à notre table* (p. 36) oder *quelques renards dispersés par l'orage allongeaient leurs museaux noirs au bord des précipices* (p. 36). Die tote *Atala* wird mit Erde zugedeckt. *Son sein surmonta quelque temps le sol noirci, comme un lis blanc s'élève du milieu d'une sombre argile* (p. 63). Das sind all die Fälle, in denen *noir* sich findet. Ihre geringe Zahl ist wieder ein schöner Beweis dafür, wie wenig es Chateaubriand um die Farben als Mittel zur Hervorbringung eines genauen Farbeneindrucks zu tun ist.

Das Dunkel verwendet Chateaubriand im allgemeinen, wie sich erwarten läßt, um den Eindruck des Schreckens, des Grausigen, des Unheimlichen hervorzubringen. *Encore plus effrayé de la nuit qui régnait à l'entrée du rocher, je dis au missionnaire: Oh vous que le ciel accompagne et fortifie, pénétrez dans ces ombres* (p. 49). In der schrecklichen Gewitternacht findet der Hund des Einsiedlers die im Wald vom Gewitter überraschten *Chactas* und *Atala. Un vieux solitaire portant une petite lanterne le suit à travers les ténèbres de la forêt* (p. 49).

Nicht gerade häufig stellt Chateaubriand dem Dunkel etwas Helles gegenüber, um den schrecklichen Eindruck, den das Dunkel macht, noch zu erhöhen, so bei der Beschreibung des Niagarafalls: *La masse du fleuve, qui se précipite au midi, s'arrondit*

en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs; celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante; on dirait d'une colonne d'eau du déluge (p. 67). Es ist Chateaubriand also nicht genug, den Eindruck als *effrayant* zu bezeichnen; er steigert den Eindruck des Schauderhaften noch durch einen seiner beliebten Vergleiche, die immer einen sentimentalen Zweck haben und ihn fast immer erfüllen.

Denselben Gegensatz finden wir bei der Beschreibung des Gewitters. Hell und dunkel müssen wechselseitig dazu beitragen, um den Eindruck des Schrecklichen zu erhöhen. Das Gewitter hat Chateaubriand bei seiner eigenartigen Komposition folgerichtig an der Stelle eingefügt, die den Höhepunkt des ganzen Werkes, die Peripetie, den Anfang der Katastrophe, bildet, den ungeheuren Kampf der *Atala* zwischen ihrer Liebe zu *Chactas* und dem Gelübde, das sie ihrer sterbenden Mutter getan, und an dem ihr Seelenheil hängt. Sie fühlt, daß sie dem Kampf unterliegen wird und nimmt Gift, um wenigstens die Seele ihrer Mutter zu retten und sie nicht zu stürzen in die *„flammes de l'abîme"*. Der Kampf der Elemente entspricht dem Kampf in der Seele der *Atala*, dessen psychologische Entwicklung wieder nicht geschildert ist, sondern dessen Schrecklichkeit aus dem Aufruhr und der Gräßlichkeit des Kampfes der Elemente zu entnehmen ist.

Das Gewitter Chateaubriand's hat, wie Lusch zeigt, enge Verwandtschaft mit dem Bernardin's beim Untergang der *Virginie*. Aber, auch wenn dieses ihm vorgeschwebt hat, er wäre nicht Chateaubriand, hätte er es nicht in seiner Weise umgewandelt. Chateaubriand's Beschreibung des Gewitters ist nicht eine genaue Beschreibung des Gewitters mit allen Erscheinungen, die ihm vorausgehen und folgen, sondern ein mit Rücksicht auf die Wirkung zusammengefaßtes großartig-schauriges Phänomen, das hervorgebracht wird durch Geräusch- und Lichterscheinungen. Die Lichterscheinungen faßt er zusammen in:

Cependant l'obscurité redouble: les nuages abaissés entrent sous l'ombrage des bois. La nue se déchire, et l'éclair trace un rapide losange de feu. Un vent impétueux, sorti du couchant, roule les nuages sur les nuages; les forêts plient, le ciel s'ouvre coup sur coup, et à travers ses crevasses on aperçoit de nouveaux cieux et des campagnes ardentes. Quel affreux, quel magnifique spectacle! La foudre met ce feu dans les bois: l'incendie s'étend comme une chevelure des flammes; des colonnes d'étincelles et de fumée assiè-

gent les nues, qui vomissent leurs foudres dans le vaste embrassement. Alors le grand Esprit couvre les montagnes d'épaisses ténèbres (p. 39). Die grellsten Lichterscheinungen sind den tiefsten Finsternissen gegenübergestellt. Das einemal sind wir von dem grellen Licht vollständig geblendet, das anderemal herrscht so tiefschwarze Dunkelheit, daß unsere Augen überhaupt nichts zu sehen vermögen. Damit will Chateaubriand erreichen, daß der Leser mit ihm ausrufe: *Quel affreux, quel magnifique spectacle!* Die Hereinziehung des *grand Esprit qui couvre les montagnes d'épaisses ténèbres,* die außerordentlichen Vergleiche — der Waldbrand breitet sich aus *comme une chevelure de flammes;* die gegen den Himmel schlagenden Feuerbrände sind des *colonnes d'étincelles* — die Fähigkeit, die Erscheinungen des Lichts zu grandiosen Effekten zusammenzufassen — der Wald wird ihm zu einem *vaste embrassement,* der Himmel mit seinen Wolkenschichten bildet verschiedene Regionen, die als *campagnes ardentes* sichtbar werden, wenn der Blitz sie durchzuckt — macht das Naturphänomen für das Auge und den Verstand nicht wahrscheinlicher und natürlicher, aber für das Gemüt überwältigend.

Außerordentlich gern und häufig gebraucht Chateaubriand für seine Schilderungen die Attribute des Lichts, die wir in der Statistik unter der Rubrik „glänzend, glühend, scheinend" zusammengestellt haben. Sie nehmen 38,9 %, also beinahe zwei Fünftel der gesamten optischen Erscheinungen ein.

Das Licht ist für Chateaubriand der eigentliche Träger der landschaftlichen Stimmung. Die Verschiedenheit der Beleuchtung ändert eine Landschaft, ein Gemälde nicht nur im äußeren Bild, sondern auch in ihrem Stimmungsgehalt. Er gibt dieser theoretischen Erkenntnis der Bedeutung des Lichts Ausdruck in dem Satz: *„la lumière est l'âme du paysage".*

Die helle Tönung der Landschaft liebt er mehr, als die dunkle, parallel seiner Vorliebe für die Farbe „Weiß" gegenüber „Schwarz". Er ist fähig, mit den Attributen des Lichts verschiedene Stimmungen auszudrücken.

Der Eindruck der bunten Farben, namentlich, wenn sie gehäuft sind und als schönes, vielfarbiges, lebensfreudiges Bild wirken sollen, wird noch gesteigert dadurch, daß er ihnen etwas Glänzendes, also helle Beleuchtung, beigibt. So wird dem gespensterhaften Aussehen, das die mit weißem bis auf den Boden herabhängendem Moos bedeckte Eiche bei Nacht macht, ihr buntes, freudiges Aussehen *au*

grand jour gegenübergestellt: die Sonne macht alle die bunten Farben noch heller, die *mouches* sind *brillantes,* die *geais,* die sonst *bleu* sind, werden zu *azur* erhellt. Das Ganze macht den Eindruck *d'une tapisserie en laine blanche, où l'ouvrier européen aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants* (p. 35).

Auf dem östlichen Ufer des Mississippi bietet sich dem Auge die bunteste Farbenpracht da: *des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des oiseaux moqueurs... descendent sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, de cardinaux de feu grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides* (p. 19). Der Glanz, das Licht und die bunten Farben wirken zusammen, so daß *à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes ces couleurs,* eine Erscheinung, ein Farbenspiel entsteht, dessen Pracht er Leuten, die noch nie diese *champs primitifs de la nature* gesehen haben, unmöglich schildern kann (p. 19).

Schon die Intensität der einzelnen Farben gibt dem Bild einen strahlenden Ton. So ist es auch gar nicht auffällig und entspricht ganz seiner Absicht, wenn Chateaubriand seinen Farben manchmal eigene Leuchtkraft gibt. Das ist einer der Gründe, warum er der Farbenbezeichnung *d'or* den Vorzug gegenüber *jaune* oder einer Nüance von *jaune* gibt. In *d'or* liegt für Chateaubriand immer auch das Leuchtende, Prächtige, Lebensfreudige. Auch die häufige Verwendung von „Rot" beruht teilweise auf ihrer Leuchtkraft. Die glänzende Licht- und Farbenerscheinung der aufgehenden Sonne wird bezeichnet mit *d'or et de rose* (p. 47). Die untergehende Sonne, *enflammant les vapeurs de la cité semblait osciller dans un fluide d'or* (p. 87). *Les épis roulaient à flots d'or sur le tronc du chêne abattu* (p. 48).

Im Mississippi sieht man allerlei tote Fische schwimmen; sie haben *le ventre argenté* (p. 43). Die rote Farbe des Kardinalvogels ist *couleur de feu* (p. 19). Chateaubriand hat den Ausdruck Bernardin's für die Farbe dieser Vögel beibehalten, um das Leuchtende auszudrücken, während er sonst fast immer den Ausdruck seiner Vorlagen abändert. — Die Wangen der toten *Atala* sind *d'une splendeur éclatante; ses mains d'albâtre pressaient sur son coeur un crucifix d'ébène* (p. 62). Das Licht ist fähig, über dem Wasser die wunderbarsten Effekte durch die Brechung und Reflexion hervorzubringen. Der Niagarafall teilt sich in zwei Teile: *La masse*

du fleuve qui se précipite au midi, s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs; celle qui tombe au levant, descend dans une ombre effrayante. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. (p. 67).

Während also der Strom für gewöhnlich höchstens aussieht, wie *une nappe de neige,* wird die ganze Farbenwirkung, das Spiel der tausendfachen Regenbogenfarben über den Abgrund durch die Sonnenstrahlen hervorgebracht.

Nachdem das schreckliche Gewitter vorüber ist, sieht man am östlichen Himmel nur noch hier und da stumme Blitze aufzucken, dagegen zeigt sich am Abendhimmel ein seltenes, prächtiges Schauspiel: *Sur les nuages du couchant trois soleils brillaient ensemble* (p. 45). Chateaubriand hat diese Erscheinung vielleicht gesehen, erklären kann und will er sie nicht, damit nicht ihre Wirkung auf das Gefühl der erstaunten Leser vermindert werde.

Wie Chateaubriand „Weiß" gern gebraucht, wenn es sich um die Religion oder religiöse Dinge handelt, so verwendet er zum selben Zweck auch gern das Licht.

Chactas verspricht der sterbenden *Atala,* Christ zu werden. Der Einsiedler ruft aus: *il est temps, d'appeler Dieu ici . . . Il se prosterne et adore profondément. La grotte parut soudain illuminée . . et lorsque le solitaire tua le vase sacré de son tabernacle, je crus voir Dieu lui-même sortir du flanc de la montagne* (p. 60). Das Licht hat den Zweck, den Eindruck der Feierlichkeit, Heiligkeit und Gemeinschaft mit der überirdischen Macht hervorzurufen.

Les éclairs qui sortaient des yeux du vieillard zusammen mit seinem bis auf die Brust reichenden Bart und *ses paroles foudroyantes* machen ihn *semblable à un Dieu* (p. 61).

Die brennende Fackel wird in der Hand des Priesters zu *„un flambeau de la religion* (p. 58). Inmitten des Gewitters, *à la lueur des éclairs,* hält *Chactas* seine Gemahlin in den Armen, und dabei fühlt er sich *en présence de l'Eternel.* (p. 41). Die sterbende *Atala* wird vom Priester getröstet, indem er ihr sagt: *Remerciez donc la bonté divine, qui vous retire si vite de cette vallée de misère. Déjà le vêtement blanc et la couronne éclatante des vierges se préparent pour vous sur les nuées; déjà j'entends la Reine des anges qui vous crie: Venez ma digne servante* (p. 57).

Im Gegensatz zum göttlichen, heiligen, reinen Licht des Himmels stellt *Atala* sich die Hölle vor als *les flammes de l'abîme* (p.

54). Geboren werden ist für Chateaubriand: *Voir la lumière* (p. 50). Auf der Welt sein: *Jouir de la lumière* (p. 62). Wieder auf die Welt kommen: „*Revenir à la lumière* (p. 57). Für Chateaubriand und seine Zeit sind diese Ausdrücke in ihrer sinnlichen Bedeutung noch nicht so abgeblaßt wie heute.

Neben dem Scheine und dem Licht der Sonne und des Feuers gebraucht Chateaubriand sehr häufig das Licht des Mondes. Das bleiche, zarte, durchsichtige Licht des Mondes hat an sich etwas Edles, Vornehmes, Feierliches. Der Mond *alimente les rêveries (René)*. Sein Licht regt das Gefühl noch weit mehr an als das der Sonne. Seine zur Schwermut hinneigende Gemütsverfassung hat in Mondlandschaften Großartiges geleistet. Während seine Sonnenauf- und Untergänge immer möglichst kräftige, volle Farben haben und die Fülle des Lichts, das er über sie ausgießt, uns fast blendet, füllt er seine Mondbilder mit einem feinen, zarten, weichen Licht. Die eine Art soll uns mit ihren prächtigen, kräftigen Farben die Schönheit und den Glanz der in Chateaubriand's Heimat unmöglichen Erscheinungen zu Gemüt führen, die Art seiner Mondlandschaften das Geheimnisvolle, Ahnungsvolle, Erhabene, Göttliche, das ganz unmittelbar auf das Gefühl einwirkt. Das zarte Mondlicht mit seinem magischen Schimmer lenkt ganz von selbst unsere Gedanken auf das Ewige.

Der gefesselte *Chactas* träumt, daß man ihm seine Fesseln abnehme; er fühlt im Traum eine Erleichterung, wie wenn er der Last des Eisens entledigt würde; er erwacht ob dieser Empfindung. Und *à la clarté de la lune, dont un rayon s'échappait entre deux nuages,* sieht er *une grande figure blanche penchée sur moi et occupée à dénouer silencieusement mes liens*" (p. 33).

Atala ist mit *Chactas* allein im Walde. *Qui pouvait l'empêcher de succomber à la nature?* Nichts als ein Wunder. Sie spricht ein glühendes Gebet aus: *Ses yeux levés vers l'astre de la nuit, ses joues brillantes des pleurs de la religion et de l'amour, étaient d'une beauté immortelle. Plusieurs fois il me sembla qu' elle allait prendre son vol vers les cieux, plusieurs fois je crus voir descendre sur les rayons de la lune . . . ces Génies, que le Dieu des chrétiens envoie aux ermites des rochers* (p. 29).

Das ganze Erlebnis der *Atala* und des *Chactas* wird von diesem selbst erzählt *une nuit à la clarté de la lune, tandis que tous les Natchez dorment au fond de leurs pirogues, sur la poupe de la pirogue* (p. 20.)

In all diesen Fällen soll die Feierlichkeit der Situation durch den Mondschein gesteigert, im ersten Beispiel die Gestalt der in höchster Not wie ein rettender Engel in weißer Kleidung erscheinenden Atala verklärt, im zweiten ihre Reinheit, Frömmigkeit, die der göttlichen Erhörung und Hilfe sicher sein kann, veranschaulicht werden.

Einen ganz wunderbaren Zauber und Liebreiz hat Chateaubriand ausgegossen über eine nordamerikanische Urwaldlandschaft, in der die entflohenen Liebenden *Chactas* und *Atala* in höchster Glückseligkeit, ohne ein Wort zu sprechen, nur sich an der Hand haltend, dahinwandeln. *La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins, et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans la profondeur des bois: on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert* (p. 27).

Bédier hat für diese Beschreibung eine Vorlage in Bartram entdeckt *(revue d'hist. litt. VII,* p. 109). *Nous prîmes à l'ouest, au travers des hautes forêts de Cuscovilla. Nous continuâmes à marcher dans une superbe forêt de pins.* Er fügt dann hinzu: *The steady breezes gently and continually rising and falling fill the high lonesome forests with an awful reverential harmony, inexpressibly sublime and not to be enjoyed anywhere, but in these native wild Indian regions.*

Die verklingende Harmonie der Geräusche und Laute haben sie gemeinsam: *„La phrase de Bartram a sa grandeur et c'est d'elle que vient la premiere étincelle,"* sagt Bédier. Aber die *harmony inexpressibly sublime* Bartrams kommt Chateaubriand vor, wie wenn *l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert.* Er hat so den seelischen Gehalt der verhallenden Harmonie des Waldes tiefer erfasst und in seinem eigenartigen unnachahmlichen Stil ausgedrückt.

Der Mondschein fehlt bei Bartram völlig. Er ist also vollständig eigene Zutat Chateaubriands. Die durch den Mondschein hervorgerufene Stimmung ist parallel der durch die Harmonie der Laute hervorgerufenen. Die geheimnisvolle Schönheit, Durchsichtigkeit und Bewegung der Luft, die ihm vorkommt wie ein blaues zartes Haar

des Genius der Lüfte, die Reinheit des Himmelsblaus, die Zartheit des perlgrauen Mondlichts, das auf die unbestimmten Gipfel der Wälder allmählich sich herabgießt, gibt dieser schönsten aller Mondlandschaften Chateaubriands eine ergreifende Lieblichkeit, Feierlichkeit, Reinheit und Erhabenheit, die die Stimmung der beiden Liebenden darstellen und ergänzen sollen.

Die Auffassung der leicht bewegten Luft als eines zarten blauen fliegenden Haares ist das Resultat seiner großen Fähigkeit für die Erfassung von Licht- und Farbeneffekten und seiner Phantasie, die ihm hier die Tastempfindung der abendlich kühlen Luft mit dem molligen Streifen fliegender Haare an den Wangen vergleichen läßt.

Die Eigentümlichkeiten und der Zweck zweier anderer Mondlandschaften wurden schon bei anderer Gelegenheit dargestellt.

Im *René* finden wir noch weit mehr Mondschein angewandt; die ganze Erzählung ist gewissermaßen in das melancholische Licht des Mondes getaucht. Mit der tatenlosen, empfindsamen, selbstquälerischen, weltschmerzlichen Stimmung des Helden steht diese Naturstimmung völlig im Einklang.

Die Technik des Lichts, die Chateaubriand anwendet, ist eine recht einfache. Er hat noch keine Lichtwirkungen subtiler Art; seine Lichterscheinungen können auf den optisch mehr oder weniger Begabten den gleichen Eindruck machen, denn sie sind mehr für das Gefühl als für das Auge berechnet. Seiner großen Farbenfreude entspricht im allgemeinen volle Belichtung. Das Zusammenwirken der Farben und des Lichts erhöht den bunten, prächtigen Eindruck seiner Bilder. Seine Freude an der vollen, satten Farbe hängt sicher auch mit der Tatsache zusammen, daß sie mehr eigene Leuchtkraft haben als die Nüancen, die geschwächten und gemischten Farben.

Die Möglichkeit, die Licht- und Farbenerscheinungen zusammenwirken zu lassen, erklärt die Häufigkeit des Morgen- und Abendrots, des Sonnenauf- und -untergangs, des Mondscheins in den Werken Chateaubriands.

Das Licht gibt den verschiedenen heterogenen Farben in den Beschreibungen Chateaubriands einen gleichmässigen Glanz, eine gleichmässige Tönung, trägt so zur Einheitlichkeit der Bilder bei, erleichtert und verschönt seine Vergleiche, denen er gewöhnlich ein optisches Attribut beigibt. Mit Hilfe des Lichts einen einheitlichen Ton zu bekommen, muss er um so mehr bestrebt sein, als er für seine Bilder fast nie einen Hinter- oder Untergrund hat.

Das Licht kommt bei Chateaubriand immer senkrecht von oben. Nie hat er schräges Licht, obwohl Bernardin ihm in seinem Sonnenuntergang die wunderbarsten Lichteffekte des Lichts, das schräg in den Wald hineinstrahlt, die Dämmerung des Waldes erhellt und das Laub der Bäume von unten beleuchtet, gezeigt hat (s. S. 30/31).

Er hat gewöhnlich eine feste Lichtquelle, von der das Licht ausgeht — Sonne oder Mond, hie und da Feuer. Er hat noch kaum etwas von der für die Romantik charakteristischen Vorliebe für zitterndes, flimmerndes, huschendes Licht. Das Licht, das er über seine Landschaft gießt, ist im allgemeinen ein ruhiges. Nie denkt er daran, ein märchenhaft buntes Spiel der Farben, wie er es wünscht, dadurch hervorzubringen, dass er ein bewegtes Licht auf feste, bunte Farbenträger fallen lässt. Ganz selten wendet er das technische Mittel an, dass er die einzelnen Farbenbestandteile, das heisst ihre Träger, die Vögel, Tiere, Pflanzen, sich bewegen lässt, um so die Buntheit des Gesamtbildes zu erhöhen, vielfältig und abwechslungsreich zu machen.

II. Die akustischen Daten in Bernardin's *„Paul et Virginie“* und Chateaubriand's *„Atala“*.

Nachdem wir die optischen Daten behandelt haben, werden wir in derselben Weise auch die akustischen behandeln. Für die Statistik kam es uns nur darauf an, die Fälle der akustischen Erscheinungen zu berücksichtigen, nicht die akustischen Ausdrücke, deren Eigentümlichkeiten aus dem II. Teil ersehen werden können. Bei der Gruppierung der Gesamtzahlen haben wir uns im wesentlichen wieder an Groos angeschlossen. Er teilt ein in 2 Gruppen:

1. Stimmäusserungen.
2. Nichtstimmliche akustische Phänomene.

Die erste Gruppe zerfällt in folgende Unterabteilungen:

a) Sprechen. Zu dieser Abteilung gehören nur solche Fälle, die auf eine charakteristische Art des Sprechens hinweisen, wie Flüstern, Lispeln, lautes und leises Sprechen und sanftes Reden, erregtes Sprechen, furchtbare, heisere Stimme usw. Bezeichnungen wie „er sprach“, „er antwortet“, „er ruft“ wurden nicht berücksichtigt, wenn nicht deutlich ein lautes oder leises Rufen gemeint war.

b) Singen. Groos hat den Vogelgesang hierher gerechnet. Wir haben eine besondere Rubrik.

c) Sang, Stimmäusserungen der Vögel.

d) Schreien, Stimmäusserungen der Tiere.

Wir haben c und d als besondere Abteilung gerechnet, da die Stimmen der Vögel und Tiere sich nicht leicht unter die Stimmäusserungen des Menschen einreihen lassen, da wir sie nicht unter

e) Sonstige Stimmäusserungen (Wendungen wie Stöhnen, Seufzen, Lachen, Brummen usf.) unterbringen wollten, weil wir bei Verrechnung in einer besonderen Rubrik zugleich eine Statistik für die Lauterreger der stimmlichen akustischen Erscheinungen bekommen haben, was uns wertvolle Schlüsse auf die Eigenart der beiden Autoren zu ziehen gestattet.

Die zweite Gruppe, die nichtstimmlichen akustischen Phänomene, zerfällt in

a) Geräusche.
b) Klänge.

Die unsinnlich gemeinten akustischen Fälle, bei denen die Vorstellung einer akustischen Sinnesempfindung nicht mehr vorhanden ist, wurden nicht mitgerechnet, ebenso die zweifelhaften. Darunter spielt das Weinen die Hauptrolle. Es kommt bei Bernardin und Chateaubriand sehr häufig vor, bei Chateaubriand werden *„des torrents de larmes"* vergossen, mehr als fünfzigmal wird es in *Atala* verwendet. Für beide ist es ein Mittel, den psychologischen Zustand ihrer Helden darzustellen, das um so häufiger benützt wird, je schwerer es für sie ist, eine genaue psychologische Analyse des seelischen Zustands ihrer Personen in Worten zu geben. Da aber oft ebensogut das stille Fliessen der Tränen wie das laute Weinen gemeint sein kann, wurde es für die Statistik nicht berücksichtigt. Ist das Weinen verbunden mit Schluchzen oder ist offenbar an ein lautes Weinen zu denken, wurde es selbstverständlich in der Rubrik „Sonstige Stimmäusserungen" mitgerechnet.

Die statistische Verrechnung geschah nach denselben Grundsätzen wie bei den optischen Daten. Zuerst Feststellung der absoluten Zahlen, dann Feststellung der Häufigkeit der einzelnen Rubriken auf 10 000 Worte, zuletzt Feststellung des Verhältnisses der einzelnen Gruppen untereinander in Prozenten.

Wir haben so die Möglichkeit, die akustischen Daten der beiden

mit ihren optischen und die des einen Autors mit denen des anderen zu vergleichen.

A. Statistische Aufstellung der akustischen Daten.

Statistische Tabelle II siehe am Schluß.

Wir stellen zuerst die Ergebnisse der Statistik des Akustischen denen des Optischen gegenüber. Da Stille nicht eine akustische Qualität ist in dem Sinne, wie „schwarz" oder „dunkel" eine visuelle ist, haben wir es bei der Zusammenstellung und Verrechnung der akustischen Phänomene nicht berücksichtigt. Da aber vom ästhetischen und psychologischen Standpunkt aus die Wirkung von „Stille", „Verstummen" der des „Dunkeln" und der „Verfinsterung" durchaus analog ist (Groos), da es Bernardin und Chateaubriand sehr häufig anwenden in bestimmter Absicht und mit guter Wirkung, haben wir die Fälle des silence am Ende der Tabelle zusammengestellt.

Bernardin hat in *Paul et Virginie* 274 optische Daten, akustische nur 119, auf 10 000 Wörter ergibt das 70,9 optische, 30,6 akustische Fälle. Das Verhältnis des Optischen zum Akustischen in Prozenten ausgedrückt ist 69,85:30,15.

Was bedeutet dies?

Das unbedingte Vorwiegen des Optischen über das Akustische ist auffallend. Selbst wenn wir die Fälle des silence zu den akustischen Fällen hinzurechnen, haben wir immer noch das Verhältnis 70,9:35,5. Es finden sich also gerade doppelt so viel optische Fälle als akustische.

Nun haben Groos-Kilian schon einige Statistiken aufgestellt über das Verhältnis der optischen und akustischen Daten. Die Untersuchung des von Peter Cornelius zum „Barbier von Bagdad" und zum „Cid" gedichteten Textes ergab 40,4 % optische, 59,6 % akustische (Archiv für die ges. Psych., Bd. 22, p. 406); Wagner: 57,2 % optische gegenüber 42,8 % akustischen; Schiller, I. Periode der Lyrik, 47,2 % optische, 52,8 % akustische; Goethe bis 1779 54,1 % optische, 45,9 % akustische.

Diese Statistiken zeigen, dass die akustischen Daten nicht im allgemeinen von den optischen übertroffen werden, sondern dass die mehr oder weniger häufige Anwendung der optischen und akustischen Daten der Eigenart des einzelnen Schriftstellers zuzuschreiben ist. Das beweist auch die Untersuchung über Chateaubriand. Er

hat 47,1 % akustische, 52,9 % optische Daten. Nehmen wir die Fälle des *silence* hinzu, wie wir das bei Bernardin getan haben, so bekommen wir eine fast völlige Gleichheit des optischen und akustischen Gebiets. Und doch beschreiben beide eine in ihren Erscheinungen ähnliche, exotische Gegend. Beide haben denselben Zweck, die ausserordentlichen Erscheinungen dieser Gegend zu beschreiben und ihren Landsleuten damit zu imponieren. Wenn also Bernardin nur halb so viel akustische Daten hat als optische, so ist das einzig und allein seiner Eigenart zuzuschreiben.

Werfen wir die Frage auf, ob Bernardin bewusst oder unbewusst die optischen Daten häufiger verwendet als die akustischen, also die ersteren den letzteren vorzieht, so lautet die Antwort: zweifellos in der Hauptsache unbewusst. In dem Unterschied des Optischen und Akustischen zeigt sich gerade Bernardin's Eigenart. In der häufigeren Verwendung der optischen Daten drückt sich eben seine grössere Aufnahmefähigkeit der Licht- und Farbeneindrücke gegenüber den akustischen Eindrücken aus. Er ist weit mehr Maler und Optiker als Akustiker. Die Statistik allein kann uns also beweisen, was uns auch die Lektüre seines Werks beweist. Die optischen Wahrnehmungen drängen sich seinem Auge ganz von selbst in ihrer ganzen Eigentümlichkeit auf, während sein Ohr für die Geräusche nicht in demselben Masse empfänglich ist. Ist gleichzeitig eine Farbe zu sehen und ein Geräusch zu hören, so sieht er zuerst die Farbe, dann erst hört er das Geräusch. So beschreibt er auch die optischen Phänomene gewöhnlich vor den akustischen. Während er auf optischem Gebiet ganz Grosses und Hervorragendes geleistet hat, trifft das auf akustischem nicht zu.

Selbstverständlich steht neben der raschen, scharfen und unbewussten Auffassung der Licht- und Farbeneffekte, die auf seiner großen optischen Veranlagung beruht, und als ihr Resultat die bewusste Freude an den optischen Erscheinungen, die Lust und Leichtigkeit ihrer Darstellung, das Bewusstsein, etwas Neues und Grosses zu leisten, der Gedanke und die Hoffnung auf literarischen Ruhm. Das veranlaßt Bernardin, sich absichtlich mehr auf das Optische zu beschränken. Er hat das Akustische nicht gerade vernachlässigt, aber es ist gegenüber dem Optischen, das ihm mehr am Herzen lag, zu kurz gekommen. Das zeigt sich eben in dem Verhältnis Optisches zu Akustisches wie 70:30 (wenn wir das *silence* nicht hinzurechnen). Bei Chateaubriand finden wir insgesamt 176 akustische Fälle, 198 optische. Auf 10000 Wörter 71 bezw. 79,7. Es sind 47,1 %

akustische, 52,9 % optische Fälle. Bei Hinzunahme des *silence* erhalten wir das Verhältnis 79,1:79,9, also eine fast völlige Gleichheit des Akustischen und Optischen. Man kann nun aus dieser Gleichheit schliessen, dass beide eine etwa gleichbedeutende Rolle bei Chateaubriand spielen, und tatsächlich ist das der Fall, wie die Lektüre zeigt. Sehr häufig verwendet er beide, die optischen und akustischen Daten, zusammen, um durch gleichzeitigen Einfluss auf die Gesichts- und Gehörsorgane, durch ihren Schmuck- und Stimmungswert (die optischen Daten haben mehr Schmuck-, die akustischen mehr Stimmungswert) tieferen Eindruck auf Stimmung und Gemüt des Lesers zu machen. Wie wir die Verwendung der optischen Daten für diesen Zweck schon gezeigt haben, werden wir im folgenden dasselbe auch für die akustischen Daten beweisen.

Wenn Chateaubriand die akustischen Daten weit häufiger verwendet als Bernardin, hat er damit eine stärkere akustische Veranlagung gehabt als Bernardin?

Die Tatsache, dass Chateaubriand bei demselben Stoff auf 10 000 Wörter 71, Bernardin nur 30 Fälle hat, spricht jedenfalls dafür. Aber nur bei gleichen Voraussetzungen lässt sich die gleiche Zahl akustischer Daten erwarten. Man könnte die stärkere Verwendung der akustischen Daten zu erklären suchen nicht aus seiner grösseren akustischen Begabung, sondern aus denselben Gründen, wie wir die Häufigkeit seiner optischen Daten (auf 10 000 Wörter hat er 79,7 optische Fälle; Bernardin hat nur 70,9, und doch ist er an visueller Begabung Chateaubriand weit überlegen) erklärt haben: sie sind nicht wirklich, tatsächlich gehört, sondern künstlich zusammengestellt, nur ein Mittel, auf die Stimmung des Lesers zu wirken. Sie können verwendet sein ihres Gefühlswertes, nicht ihres Vorstellungsinhalts wegen. Deshalb muss die numerische Überlegenheit der akustischen Daten Chateaubriands über die Bernardins nicht unbedingt Chateaubriands stärkere akustische Veranlagung beweisen, aber mindestens wird sie sie als wahrscheinlich erscheinen lassen; denn das Verhältnis 70:30 ist ein zu ungleiches.

Beachten wir weiter, dass Chateaubriand unter 10 000 Wörtern 17,7 hat, die ein Sprechen, 8,1, die ein Singen, 15,5, die eine sonstige Stimmäusserung ausdrücken, zusammen 36,6, während Bernardin für diese drei Rubriken insgesamt nur 9,8 Fälle hat. Nun gehen diese 36,6 Fälle nicht von der äusseren Natur, sondern vom Menschen aus. Chateaubriand hat sie selbst geschaffen, we-

niger um ein wirklich akustisches Phänomen uns mitzuteilen als eine Stimmung, einen seelischen Zustand seiner Personen, der in den einzelnen Lauten zum Audruck kommt, die sie von sich geben. Für die Frage, ob er mehr oder weniger stark akustisch veranlagt war, können wir diese Fälle ausser acht lassen. Ziehen wir sie von der Gesamtsumme ab, so wird das Verhältnis der akustischen Daten beider zwar beträchtlich verschoben, aber es ist immer noch 34,4 : 20,8. Diese Zahlen enthalten nur noch Geräusche der Natur. Wir werden jetzt immer noch geneigt sein, Chateaubriand eine stärkere akustische Veranlagung als Bernardin zuzuschreiben.

Versuchen wir einmal, diese Frage mit der Methode Krägelin zu lösen (Zeitschr. für Ästh., 5, p. 550). Er lässt seine Versuchspersonen eine Zeitlang optische und akustische Ausdrücke aufschreiben.Die, denen viel akustische Bezeichnungen einfallen, gehören mit einiger Wahrscheinlichkeit dem akustischen Typus an. Diese Methode ist ohne Zweifel unvollkommen, die Resultate nicht sicher, immerhin wahrscheinlich. Nun hat Bernardin viel mehr optische Ausdrücke als akustische. Dass er ein viel grösserer Optiker ist als Akustiker, wurde schon gesagt. Bei der Zusammenstellung der akustischen Ausdrücke Bernardins und Chateaubriands haben wir gefunden, dass viele ihnen gemeinsam sind, dass aber Chateaubriand viele von den akustischen Ausdrücken Bernardins hat, während umgekehrt Bernardin nur wenige hat, die sich nicht auch bei Chateaubriand finden. Wir bekommen aus dieser ebenfalls statistischen Feststellung einen zweiten Wahrscheinlichkeitsbeweis für die stärkere akustische Veranlagung Chateaubriands. Zur Gewissheit wird sie uns vollends durch die Lektüre der beiden Werke. Sie kann ja allein schon den Beweis der stärkeren akustischen Veranlagung erbringen; wir haben mit den obigen Ausführungen zu zeigen gesucht, dass auch die statistische Methode zu denselben Ergebnissen führt.

Wir haben bisher nur die Gesamtzahlen der akustischen Erscheinungen Chateaubriands und Bernardins einander gegenübergestellt. Wir wollen nun die einzelnen Rubriken miteinander vergleichen.

Stimmäusserungen hat Bernardin auf 10000 Wörter 17,5; Chateaubriand 50,8; also fast dreimal so viel als Bernardin. Davon fallen auf „Sprechen" bei Bernardin 4,1, bei Chateaubriand 17,7, mehr als viermal so viel als Bernardin. Auf „Singen" bei Bernardin 1,1, bei Chateaubriand 8,1, mehr als

siebenmal so viel als Bernardin. Auf die „sonstigen Stimmäusserungen" bei Bernardin 4,6, bei Chateaubriand 10,5, also 2⅓mal so viel als Bernardin. Stimmen der Vögel und Tiere zusammen bei Bernardin 7,7, bei Chateaubriand 14,5, ungefähr zweimal so viel als Bernardin.

Nichtstimmliches hat Bernardin auf 10000 Wörter 13,1, Chateaubriand 20,2. Während Chateaubriand in den stimmlichen akustischen Daten Bernardin durchschnittlich um das Dreifache, einmal um das Siebenfache übertrifft, weist er in den nichtstimmlichen nur das Anderthalbfache auf. Diese Tatsache ist von grosser Bedeutung, der Unterschied interessant und charakteristisch für die beiden Schriftsteller. Während Chateaubriand 71,5 % Stimmäusserungen hat, nur 28,5 % Nichtstimmliches, hat Bernardin 57,2 % Stimmäusserungen und 42,8 % Nichtstimmliches. Wir konstatieren ein fast zweieinhalbfaches Überwiegen der stimmlichen akustischen Daten über die nichtstimmlichen bei Chateaubriand. Nun sind die Wesen, die die stimmlichen akustischen Daten hervorbringen, Tiere, vor allem Vögel, und Menschen. Sie bilden die lebende Natur. Chateaubriand ist es also hauptsächlich, schliessen wir, um die lebende Natur zu tun. Auf die Vögel und die anderen Tiere kommen bei Chateaubriand 20,5 % aller akustischen Daten; auf die Menschen allein 51 %, also noch etwas mehr als die Hälfte der Gesamtheit der akustischen Daten. Aus diesen Zahlen schließen wir, dass sich Chateaubriand mehr mit dem Menschen beschäftigt, als Bernardin, weiter, dass der Mensch, sein Tun und Ergehen, im Vordergrund steht gegenüber der Natur, der belebten und unbelebten, während der Mensch in dem Werk Bernardin's nur ein Teil der Natur ist; er steht nur neben ihr, ist ihr nicht übergeordnet, ist Bernardin nicht die Hauptsache. Ihm ist es um die Natur mehr zu tun als um den Menschen. Die aus den Zahlenverhältnissen gezogenen Schlüsse stimmen mit den aus den optischen Daten gezogenen Schlüssen überein.

Auf das Sprechen allein fallen bei Chateaubriand 24,9 %, also ein Viertel der akustischen Daten, bei Bernardin nur 13,4 %. Nun ist mit dem Sprechen jedesmal eine besondere Art des Sprechens, lautes, leises Sprechen gemeint, oder aber — und das ist bei weitem die größte Zahl bei Chateaubriand — solche Fälle, die der Ausdruck einer bestimmten Stimmung, eines seelischen Zustands der Personen Chateaubriand's sind wie *voix d'amitié, son ému, accent plus tendre, le son affectueux de sa voix, un accent si doux, voix terrible, paroles foudroyantes* und dergleichen.

Die akustischen Daten des Sprechens sind also lediglich zu affektivischem Ausdruck verwendet, ebenso die des Singens.

Das Singen nimmt bei Chateaubriand 11,3 % ein, bei Bernardin nur 3,4 %. Auf 10 000 Wörter verwendet Chateaubriand das Singen mehr als siebenmal so oft wie Bernardin. Das Singen ist fast immer der Ausdruck einer Stimmung seiner Personen, Freude oder Trauer; es ist das Ausdrucksmittel für Lust- oder Schmerzgefühle. Die verschiedenen Melodien wechseln mit den verschiedenen Stimmungen. Sind seine Personen in einem bestimmten seelischen Zustand, so muß das von ihnen gesungene Lied notwendig eine der Seelenstimmung entsprechende Melodie haben.

Bernardin verwendet es im Gegensatz zu Chateaubriand ganz selten, er beschäftigt sich weniger mit dem Menschen, als mit der Außenwelt. Die Verteilung der „sonstigen Stimmäußerungen" ist bei beiden etwa gleich. Sie nehmen bei Bernardin 15,2 %, bei Chateaubriand 14,8 % ein. Auf 10 000 Wörter hat Chateaubriand mehr als doppelt so viel wie Bernardin. Diese Daten rühren von Menschen her, bezeichnen einen Gemütszustand des Menschen; es entspricht deshalb ganz unseren bisherigen Ausführungen, wenn Chateaubriand sie viel häufiger hat als Bernardin.

Interessant ist es, daß innerhalb des Stimmlichen die Stimmäußerungen der Vögel und anderen Tiere bei Bernardin 25,2%, bei Chateaubriand 20,5 % einnehmen. Bei Bernardin bilden sie ein Viertel, bei Chateaubriand ein Fünftel der akustischen Daten. Auch diese Zahlen beweisen den schon gezogenen Schluß, daß Chateaubriand's Phantasie sich mehr mit dem Menschen beschäftigt, daß es Bernardin mehr auf die äußere Natur und ihre Phänomene ankommt. Dasselbe zeigt sich bei den Geräuschen. Sie sind bei Chateaubriand mit 20 % vertreten, bei Bernardin mit 33,6 %. Sie sind von der äußeren Natur hervorgebracht. So ist es den allgemeinen Tendenzen beider entsprechend, wenn Chateaubriand sie verhältnismäßig viel seltener als Bernardin gebraucht. Auf 10 000 Wörter gebraucht er sie mit 14,2 Fällen immer noch beträchtlich häufiger als Bernardin mit 10,3. Aber er ist eben, wie schon gezeigt, ein besserer Akustiker als Bernardin und versteht, auch sie zu seinen sentimentalen Zwecken zu verwenden.

Klänge verwendet Chateaubriand 8,5 %, Bernardin

9,2 %. Unter den akustischen Daten nichtsinnlicher Art finden sich immer viel mehr Geräusche als Klänge. Das zeigen auch die Statistiken von Groos. Wenn Chateaubriand mit 8,5 % nur wenig unter den 9,2 % Bernardin's bleibt, in Wirklichkeit auf 10 000 Wörter 6, Bernardin nur 2,6 Klänge verwendet, dürfte hier wohl nicht mehr als ein zufälliges Verhältnis vorliegen.

Das *silence* treffen wir bei beiden sehr häufig an, bei Chateaubriand 20, bei Bernardin 19mal. Auf 10 000 Wörter verwendet es Chateaubriand 8,1, Bernardin 4,9 mal. Hätten wir bei der Verrechnung in Prozenten, das heißt bei der Feststellung des Verhältnisses der einzelnen akustischen Gruppen untereinander das *silence* mitgerechnet, so hätte es bei Bernardin ungefähr 5 % mehr eingenommen als bei Chateaubriand. Die verhältnismäßig sehr häufige Verwendung des *silence* bei Bernardin erscheint recht natürlich. Denn ihm, der auf genaue Beschreibung der Außenwelt ausgeht, fällt da, wo er ein Geräusch hört, das *silence* auf, das ihm folgt, vorangeht, oder gleichzeitig anderwärts herrscht. So ist die Häufigkeit des *silence* begründet in seiner Eigenart und Absicht. Sie entspricht seiner optischen Eigentümlichkeit, da, wo er etwas Helles, Weißes, Farbiges berichtet, immer auch das kontrastierende Dunkel zu erwähnen.

Bei Chateaubriand ist das *silence* fast nie bloß ein Gegensatz zu einem Geräusch, sondern immer zugleich das Ausdrucksmittel einer seelischen Verfassung seiner Personen oder die Brücke die des Lesers Stimmung mit der der handelnden oder häufig auch nicht handelnden Personen verbinden soll.

Wir haben bisher nur allgemeine Schlüsse aus unserer Statistik gezogen. Wir glauben aber deutlich gezeigt zu haben, mit wie großem Erfolg trotz der Unvollkommenheit der Methode, trotz der Schwierigkeit, feste Schlüsse zu ziehen, die Statistik sich zur Feststellung der allgemeinen Eigenarten der Schriftsteller verwenden läßt, und wie sich diese in den Zahlen widerspiegeln. Für das Optische haben wir die aus der Statistik gezogenen Schlüsse durch die folgenden Beispiele und Ausführungen bewiesen, vertieft und ergänzt. Unsere Aufgabe im folgenden Abschnitt, der über die Eigentümlichkeiten Bernardin's und Chateaubriand's in der Verwendung der akustischen Daten handelt, wird es sein, unsere Folgerungen aus den akustischen Daten durch Beispiele zu belegen und zu erläutern.

Eines möchten wir noch erwähnen: Selbst wenn man sich

lediglich mit der Statistik hätte begnügen müssen, wenn man keine Schlüsse auf das Wesen und die Eigenart der Autoren hätte ziehen können, wäre die große Mühe, solche Statistiken anzulegen, nicht vergebens. Denn jede Statistik hat als solche einen großen Eigenwert.

B. Eigentümlichkeiten Bernardin's in der Verwendung der akustischen Daten.

Bernardin verwendet seine akustischen Daten fast lediglich zur Beschreibung der Naturvorgänge. Die statistisch zusammengestellten Rubriken, ihr Stärkeverhältnis stimmen zu dieser Absicht und haben uns den Schluß, daß Bernardin sie zu diesem Zweck benütze, nahegelegt. Die Lektüre von *Paul et Virginie* beweist das ebenfalls. Es finden sich wenige akustische Daten, die zu sentimentalen Zwecken, zur Ergänzung, Beschreibung, Vertiefung, Ueberlenkung von Stimmungen benützt sind.

Nun ist Bernardin kein Akustiker. Wir haben das zu beweisen gesucht durch die Gegenüberstellung der optischen und akustischen Daten Bernardin's in *Paul et Virginie,* durch den Vergleich der akustischen Daten Bernardin's und Chateaubriand's nach der Methode Krägelin. Bernardin ist fast ausschließlich Optiker; auf dem Gebiet hat er bahnbrechend gewirkt. Seine großen Verdienste auf optischem Gebiet, sein Einfluß auf die Folgezeit, sind hier allgemein anerkannt und waren es immer. Anders auf akustischem Gebiet. Eigenartiges, Großes, Förderndes hat er nicht viel geleistet, außer daß er auf die Notwendigkeit der Beobachtung der wirklichen Naturvorgänge hingewiesen hat. Chateaubriand hat ihn auf diesem Gebiet weit überholt, während er auf dem optischen weit hinter ihm zurückgeblieben ist.

Bernardin hat dieselbe Tendenz zur Exaktheit der Beobachtung und Eindeutigkeit der Darstellung des akustischen Erscheinens, wie wir sie auf optischem Gebiete gefunden haben. So liebt er es nicht, das Schreien der Tiere zu umschreiben, allgemeinere Bezeichnungen dafür einzusetzen, sondern er setzt immer den genauen terminus technicus für die Laute ein, die die Tiere von sich geben. Er spricht vom *bramement des cerfs* (p. 97), *mugissement des troupeaux* (p. 123), *bourdonnement des insectes* (123), *chevreaux bêlants* (146), *chien hurlant* (97). Er gibt den Lauten keine affektivische Adjek-

tive bei, um durch sie auf die Stimmung seiner Personen oder Leser zu wirken.

Eine Folge seiner genauen Beobachtung und seines Wunsches der genauen Darstellung ist die sehr häufige Verwendung des *écho*. Mit dieser augenfälligen Eigentümlichkeit bezweckt Bernardin nicht Laut- oder Stimmungsmalerei, sondern sie entspricht nur der Wirklichkeit, wie sie sich ihm in der hügeligen, bewaldeten, also das Echo begünstigenden Insel darbietet.

Am Eingang des gleich zu Anfang von *Paul et Virginie* geschilderten Beckens hört man das Echo verschiedener Geräusche. *A l'entrée de ce bassin, d'où l'on découvre tant d'objets, les échos de la montagne répètent sans cesse le bruit des vents qui agitent les forêts voisines et le fracas des vagues qui brisent au loin sur les récifs; mais au pied même des cabanes on n'entend plus aucun bruit* (p. 79). Chateaubriand hätte aus den verschiedenen Echos eine Harmonie hergestellt, Bernardin stellt sie nur dem *silence* bei den Hütten gegenüber.

Bei völliger Ruhe und Windstille im Becken hört man mit Hilfe des Echos das murmelnde Rauschen der Palmen, die auf den das Becken umgebenden Höhen wachsen.

Un grand silence règne dans leur enceinte, où tout est paisible, l'air, les eaux et la lumière. A peine l'écho y répète le murmure des palmistes qui croissent sur leurs (der pitons) plateaux élevés et dont on voit les longues flèches toujours balancées par le vent (74).

Nun ist mit jedem Echo, auch wenn gar nicht beabsichtigt, ganz von selbst eine gewisse Einwirkung auf die Stimmung verbunden. Wenn Bernardin einigemal — freilich nicht häufig — absichtlich nicht nur einen akustischen Vorgang beschreibt, sondern zugleich sentimentale Wirkung hervorbringen will, so ist das gar nicht zu verwundern. Denn er hat hierfür an seinem Freund und Vorgänger Rousseau ein Beispiel und zum etwas süßlichen, sentimentalen Charakter seiner Personen paßt das *écho* gut. Doch ist zu betonen, daß auch in diesen Fällen immer ein wirkliches, primäres, akustisches Phänomen zu Grunde liegt, auf das es ihm ebenso ankommt, wie auf die sentimentale Wirkung.

Paul und *Virginie* haben sich im Wald verirrt. *Paul cria alors de toute sa force: „Venez, venez, au secours de Virginie!" Mais les seuls échos de la forêt répondirent à sa voix et répétèrent à plusieurs reprises: Virginie! Virginie!*

Bernardin will hier sowohl den von einer Stelle zur andern sich fortpflanzenden Widerhall als das Vergebliche des Rufens und das Enttäuschende der Antwort zum Ausdruck bringen.

Die allmählich zur Reife herangewachsene *Virginie* sagt zu *Paul: Vois nos oiseaux: élevés dans le même nid, ils s'aiment comme nous. Ecoute comme ils s'appellent et se répondent d'un arbre à l'autre? de même, quand l'écho me fait entendre les airs que tu joues sur la flûte au haut de la montagne, j'en répète les paroles au fond de ce vallon* (p. 121). Die sentimentale Wirkung beruht hier auf dem sentimentalen Vergleich, nicht auf der Wirkung des *échos.*

Das Echo verwendet Bernardin auch für seine Gewitter. Der akustische Teil seiner Gewitter ist zwar weniger eigenartig als der optische, aber die individuelle Schilderung der selbsterlebten Gewitter erhebt sich weit über die Gewitterschilderungen vor ihm. Beide Gewitter, die er in *Paul et Virginie* schildert, läßt er nicht plötzlich hereinbrechen, wie es Chateaubriand tut, sondern beidemal beschreibt er die ihnen vorausgehenden akustischen und optischen Erscheinungen. Die Tiere und Vögel, die fortwährend im Freien sind und so einen stärkeren Instinkt für die kommenden Naturereignisse haben, werden auf das herannahende Gewitter zuerst aufmerksam. Vor dem Gewitter ist es drückend schwül: *Les troupeaux, abattus sur les flancs des collines, le cou tendu vers le ciel, aspirant l'air, faisaient retentir les vallons de tristes mugissements. L'air étouffant retentissait du bourdonnement des insectes qui cherchaient à se désaltérer dans le sang des hommes et des animaux* (p. 122).

Dem zweiten Gewitter bei der Rückkehr der *Viriginie* geht das Schreien der Vögel voran. *L'air retentissait des cris des paille-en-cus, des frégates, des coupeurs d'eau et d'une multitude d'oiseaux de marine, qui malgré l'obscurité et l'atmosphère, venaient chercher des retraites dans les îles* (p. 184).

Zur Beschreibung der akustischen Erscheinungen des Gewitters auf dem Höhepunkt hat er in beiden Fällen dieselben Mittel benützt:

1) Laute Donnerschläge.
2) Sturm.
3) Das fürchterliche Toben und Brüllen des Wassers und Meeres.

Doch sind die akustischen Vorgänge nicht gleich, sondern bei den beiden Gewittern recht verschieden, ebenso ihre Wirkungen. Die ganz verschiedenen optischen Vorgänge der beiden Gewitter in

Paul et Virginie vollends geben zwei grundverschiedene Naturphänomene wieder.

Gern benützt Bernardin das Rauschen des Windes, aber eine ganz besondere Vorliebe hat er für die Geräusche des Wassers, der Quellen, der Flüsse, für das Tosen und die Brandung des Meeres. Wir haben eben gesehen, daß bei der Schilderung seiner Gewitter die akustischen Phänomene des Meeres eine große Rolle spielen.

Wir haben nun die Geräusche auf ihren Ursprung hin untersucht und dabei gefunden, daß nicht weniger als die Hälfte sämtlicher Geräusche auf akustische Erscheinungen des Wassers zurückgeht. Diese Tatsache läßt mit Sicherheit darauf schließen, daß Bernardin in einem ganz besonderen Verhältnis zum Wasser, zum Meer steht, und tatsächlich ist er ja in der Normandie aufgewachsen, in nächster Nähe des Meeres, kennt es genau, hat das Rauschen, die Brandung von Iugend auf gehört, hat später große Reisen auf dem Meere unternommen, Gewitter und Stürme auf dem Meer erlebt *(voyage à l'île de France)*. Daher erwähnt er auch in *Paul et Virginie* die akustischen Erscheinungen des Meeres so häufig. Das Zusammentreffen von großer Bekanntschaft, Vertrautheit mit dem Meer, und die statistisch festgestellte Häufigkeit der durch das Wasser hervorgerufenen akustischen Phänomene in *Paul et Virginie* (gleich ½ sämtlicher Geräusche) ist ein schöner Beweis für die Anwendbarkeit der statistischen Methode zur Auffindung gewisser Eigenarten des Schriftstellers.

Gern berichtet Bernardin vom lauten Tosen, der dröhnenden, grauenhaften Aufwallung des Wassers. So bei der Schilderung des Orkans, durch den *Virginie* umkommt; *vers les neuf heures du matin, on entendit du côté de la mer des bruits épouvantables, comme si des torrents d'eau mêlés à des tonnerres, eussent roulé du haut des montagnes* (p. 184).

In dem Orkan ist das Schiff über die Felsen nahe am Ufer hinweggeschoben worden. Es kann weder die hohe See noch das Land erreichen. Es herrscht schrecklicher Wellengang. *Chaque lame qui venait briser sur la côte s'avançait en mugissant jusqu' au fond des anses, et y jetait des galets à plus de cinquante pieds dans les terres; puis venant à se retirer, elle découvrit une grande partie du lit du rivage, dont elle roulait les cailloux avec un bruit rauque et affreux* (185).

Das Schiff kann im nächsten Moment vollends vom Wasser verschlungen werden. Die Matrosen haben sich ins Wasser geworfen.

Auf dem Schiff ist nur noch *Virginie* und ein Matrose, der sich anbietet, sie zu retten, wenn sie ihre Kleider ablege. Sie weist ihn zurück. *Mais dans ce moment une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte, et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants* (p. 187).

Das am Anfang von *Paul et Virginie* geschilderte Becken hallt wider vom *fracas des vagues qui se brisent au loin sur les récifs* (p. 73). *Paul et Virginie, assis sur un rocher,* sehen manchmal *les flots du large se briser* zu ihren Füßen *avec un terrible fracas. Paul qui nageait d'ailleurs comme un poisson, s'avançait quelquefois sur les récifs au-devant des lames; puis à leur approche, il fuyait sur le rivage devant leurs grandes volutes écumeuses et mugissantes qui le poursuivaient bien avant sur la grève* (p. 113).

Auf der Insel befindet sich ein Fluß. *La rivière coule en bouillonnant sur un lit de roches. Le bruit des ses eaux effraya Virginie; elle n'osa y mettre les pieds pour la passer à gué. Paul alors prit Virginie sur son dos et passa ainsi chargé sur les rochers glissantes de la rivière, malgré le tumulte de ses eaux* (p. 95).

Entlang der *montagne longue* fließt ein Fluß. Er geht an der Einsiedelei des Greises vorbei, der die Geschichte von *Paul et Virginie* erzählt. *A mille pas le là, elle se précipite de différents étages de rocher, et forme, à sa chute, une nappe d'eau unie comme le cristal qui se brise en tombant en bouillons d'écume. Mille bruits confus sortent de ses eaux tumultueuses, et, dispersés par le vent dans la forêt, tantôt ils fuient au loin, tantôt ils se rapprochent tous à la fois et assourdissent comme les sons des cloches d'une cathédrale* (p. 160).

Um die Lauterscheinung zu präzisieren, wendet Bernardin hier dasselbe Mittel an. wie beim optischen: den Vergleich. Er ist für Bernardin ein Zeichen und Charakteristikum seines Strebens nach Genauigkeit, Anschaulichkeit und Eindeutigkeit der gehörten Phänomene. So häufig wie im optischen Teil findet er sich freilich nicht. Wir führen ein weiteres Beispiel für Präzisierung durch Vergleich an. *Virginie* ist nach Frankreich abgefahren. *Paul* steigt auf einen hohen Felsen in der Nähe der Küste, von wo aus man das Meer und fast die ganze Insel übersehen kann, starrt dem wegfahrenden Schiff nach, bis es als schwarzer Punkt im Meer verschwunden ist. Dann setzt er sich nieder *dans ce lieu sauvage toujours battu des vents, qui y agitent sans cesse les sommets des pal-*

mistes et des tatamaques. Leur murmure sourd et mugissant ressemble au bruit lointain des orgues et inspire une profonde mélancolie (p. 45). Von dem etwas unbestimmten *murmure sourd et mugissant* haben wir durch den Vergleich mit den Tönen der Orgel die Vorstellung eines bestimmten an- und abschwellenden Tones bekommen.

Bernardin hört und beschreibt nicht nur das laute Tosen des Wassers und Meeres, er hat auch Freude an der Erwähnung des leisen Plätscherns und Murmelns des Wassers. *A quelque distance de là* (des Felsens, von wo aus man das betäubende Geräusch des Wassers hört) *est un rocher assez éloigné de la cascade pour qu'on n'y soit pas étourdi du bruit de ses eaux, et qui en est assez voisin pour y jouir de leur vue, de leur fraîcheur et de leur murmure* (p. 161).

Auf dem Felsen, von dem aus man die Aussicht auf das Meer hat, kommen die Familien des Abends zusammen *et jouissaient en silence de la fraîcheur de l'air du parfum des fleurs, du murmure des fontaines et de la dernière harmonie de la lumière et des ombres* (p. 104).

Virginie und *Paul* schlafen manchmal ein *au bruit lointain des vents qui leur apportaient le murmure lointain des flots qui se brisaient sur le rivage* (p. 110).

Daß Bernardin das *silence* sehr häufig verwendet, haben wir im statistischen Teil gezeigt; den Grund und Zweck haben wir dort ebenfalls schon angegeben (p. 54). Unsere Aufgabe an dieser Stelle besteht darin, unsere dortigen Behauptungen durch Belege zu stützen. Gleich zu Beginn der Erzählung finden wir eine Gegenüberstellung von Geräusch und Stille. *A l'entrée de ce bassin, les échos de la montagne répètent sans cesse le bruit des vents qui agitent les forêts voisines et le fracas des vagues; mais au pied même des cabanes on n'entend plus aucun bruit. Un grand silence* herrscht drinnen in dem Becken, *où tout est paisible, l'air, les eaux et la lumière* (p. 74).

Ein weiteres Beispiel. *Paul* und *Virginie* haben sich im Wald verirrt. *Le vent se calmait. Un profond silence régnait dans ses solitudes et on n'y entendait d'autre bruit que le bramement des cerfs qui venaient chercher leurs gîtes dans ces lieux écartés* (p. 96)

Die Beispiele zeigen die Richtigkeit der obigen Behauptung. Das *silence* wird verwendet, wie die akustischen Daten, zur Beschreibung von beobachteten Naturphänomenen. Naturerscheinungen von

solcher Eigenartigkeit und Wirkung, wie er sie durch die Gegenüberstellung von Licht und Dunkel hervorbringt, stellt er übrigens durch den Gegensatz von Geräusch und Stille nicht dar. Er ist eben Optiker, nicht Akustiker.

C. Eigentümlichkeiten Chateaubriand's in der Verwendung der akustischen Daten.

Aus der ungefähren Gleichheit der akustischen und optischen Daten, die wir mit Hilfe der Statistik festgestellt haben, haben wir den Schluß gezogen, daß das Akustische bei Chateaubriand eine gleiche Rolle wie das Optische spiele. Daß dies zutrifft, beweist die Lektüre, beweisen unsere folgenden Ausführungen. Die Rolle des Akustischen ist der des Optischen durchaus parallel. Der Zweck der Anwendung der akustischen Daten ist, wie der optischen, nicht genaue Darstellung und Beschreibung des Gehörten, sondern Einwirkung auf Gefühl und Stimmung des Helden und Lesers. Häufig stellt Chateaubriand das Akustische neben das Optische, um durch ihre Kombination die Wirkung zu erhöhen.

Er wendet für das Akustische viele derselben Mittel an, die er für das Optische gebraucht hat. Häufung, Gruppierung der Geräusche, Zusammenfassung zu einer einheitlichen Wirkung, Vergleich.

Seine *Atala* beginnt Chateaubriand mit der stimmungsvollen Gegenüberstellung der beiden als ganz verschieden dargestellten Ufer des Mississippi. Auf der einen Seite ist eine weite Savannenlandschaft, auf der andern eine bewaldete Hügellandschaft. *Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure: des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre les dents les noyaux des fruits; des bruissements d'ondes, de faiibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ses corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures, alors il sort de tels bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux que j'essayerais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature* (p. 19).

Wie Chateaubriand beim Optischen die verschiedensten Farben und Lichterscheinungen zusammengestellt und dann durch einen Vergleich zu einer Einheit verschmolzen hat, so auch hier beim Akustischen. Er erwähnt die verschiedenartigsten Laute und Geräusche der verschiedensten Lauterreger. Eben das liebt Chateaubriand, eben durch die Häufung der heterogenen Lauterscheinungen wirkt er auf die Phantasie des Lesers, der zuerst Mühe hat, das Verschiedenartige zusammenzubringen. Chateaubriand versteht es, dieses Gefühl der Vielheit, Zusammenhanglosigkeit und des Widerstreits, das der Leser zuerst hat, aufzulösen in eine freudige Empfindung der Einheit und Schönheit des Ganzen dadurch, dass er all die Geräusche vereinigt zu einer *tendre et sauvage harmonie,* die um so stärker und angenehmer wirkt, je unwahrscheinlicher eine Vereinigung des Vielerleis im Anfang dem Leser gewesen ist.

Ein gemeinsames Merkmal haben die erwähnten Geräusche und Laute, sie sind nicht schrill und laut, sondern alle etwas dumpf und tief. Aus ihnen läßt sich eine Harmonie machen. Es sei hier sofort erwähnt, daß Chateaubriand weit mehr dumpfe, murmelnde, tiefe, getragene Lauterscheinungen hat, als helle, hohe, schrille, kurz abgerissene. Allzu schrille Gehörserscheinungen reißen den Hörer aus der Stimmung, in der er sich befindet, völlig heraus, anstatt eine bestimmte Stimmung, in die die vorhergehende Handlung und Erzählung den Hörer versetzt hat, zu vertiefen und zu verstärken, können sie unter Umständen dieselbe völlig zerstören.

Mancher Leser wird freilich und mit Recht die Gegenüberstellung der beiden Ufer, die Gruppierung und das Zusammenwirken der vielartigen Farben- und Gehörserscheinungen, deren Pracht durch das Hinzukommen der *brise* erhöht wird, für übertrieben, unwirklich, für eine künstliche Komposition Chateaubriand's halten. Der Kompositionskunst Chateaubriand's können wir unsere Bewunderung nicht versagen, aber unsere Freude an dem geschilderten Naturphänomen kann durch die obige Erkenntnis beeinträchtigt werden.

Wir geben einige weitere Beispiele zur Häufung der akustischene Phänomene. Der Einsiedler hält Totenwache bei der gestorbenen *Atala. Parfois il répétait sur un air antique quelques vers d'un vieux poète nommé Job. Sa voix grave et peu cadencée allait roulant dans le silence des déserts. Le nom de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos et de tous les torrents, de toutes les*

forêts. Les roucoulements de la colombe de Virginie, la chute d'un torrent dans la montagne, les tintements de la cloche qui appelait les voyageurs, se mêlaient à ses chants funèbres et l'on croyait entendre dans les Bocages de la mort le choeur lointain des décédés qui répondait à la voix du solitaire (p. 62).

Ganz charakeristisch ist es für Chateaubriand, daß er eine an sich schon außerordentliiche Situation durch Anwendung der akustischen Erscheinungen noch außerordentlicher macht. Daß wir in dieser Beschreibung nicht einen gehörten Naturvorgang vor uns haben, sondern eine Phantasievorstellung Chateaubriand's, ist deutlich. Ebenso deutlich ist die sentimentale Absicht. Aus der Vielheit der Laute macht Chateaubriand eine Einheit durch den Vergleich mit dem *choeur lointain des décédés.* All die Geräusche und Laute, ihr Echo, das eine Antwort auf die Stimme des Einsiedlers ist, die Erwähnung und Zitierung Hiobs, der Gott einst angerufen hat, wie der Einsiedler, die Zusammenfassung der Geräusche in dem Vergleich mit dem *choeur lointain des décédés* sollen der Stelle eine geheimnisvolle, übernatürliche Feierlichkeit und dem Leser eine tiefe Empfindung der Erhabenheit, Größe und Allmacht Gottes geben.

Chateaubriand verwendet auch an dieser Stelle zur Erhöhung der Wirkung die optischen und akustischen Daten zusammen, gerade vorher hat er die schon behandelte Mondnacht geschildert, in der der Mond als *un pâle flambeau* erscheint *comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne* (p. 62).

Um den Schrecken und die Großartigkeit seines Gewitters recht zu Gemüt zu führen, häuft Chateaubriand, nachdem er die Pracht und die Schauerlichkeiti der optischen Erscheinungen geschildert hat, die verschiedensten akustischen Phänomene: *du milieu de ce vaste chaos s'élève un mugissement confus formé par le fracas des vents, le gémissement des arbres, le hurlement des bêtes féroces, le bourdonnement de l'incendie et la chute répetée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux* (p. 39). Wieder hat er der Einheitlichkeit der Wirkung wegen all die künstlich und effektvoll gruppierten Geräusche zu *un mugissement confus* zusammengefaßt.

Manchmal verwendet Chateaubriand unbestimmte, dumpfe, schwache, ferne, in dem Medium der sonoren Luft weittragende Geräusche zu einer Sphärenharmonie. Sie ist für ihn einmal hervorgebracht durch die Seufzer der *âme de la solitude: Aucun bruit ne se faisait entendre hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui ré-*

gnait dans la profondeur des bois: on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert (p. 27). Mit der Personifikation der *solitude,* mit ihrer Fähigkeit zu fühlen und ihre Gefühle zu äußern, hat Chateaubriand eine Beziehung der Natur zur menschlichen Seele, die mit den gleichen Eigenschaften ausgestattet ist, hergestellt. Er will an dieser Stelle die gleiche seelische Stimmung der Natur und des Menschen, die sich gegenseitig beeinflussen, zum Ausdruck bringen.

Der Einsiedler reicht der sterbenden *Atala* die letzten Sakramente. *Il se prosterne et adore profondément. La grotte parut soudain illuminée. On entendit dans les airs les paroles des anges et les frémissements des harpes célestes, et lorsque le solitaire tira le vase sacré de son tabernacle, je crus voir Dieu lui-même sortir du flanc de la montagne* (p. 60). Die Heiligkeit der Situation fordert bei den Zeugen und Lesern eine tiefe Sammlung, ein Gefühl der Gegenwart und Majestät des angerufenen Gottes, und eine Gewißheit der Erhörung. Das erreicht Chateaubriand mit den *paroles des anges* und *les frémissements des harpes célestes,* die man in der Luft hört, zusammen mit der plötzlichen überirdischen Erleuchtung der Grotte.

Wie in dem letzten Beispiel läßt Chateaubriand an feierlichen Stellen, an heiligen Stätten, bei der Beschreibung oder Erwähnung von Heiligtümern, bei der Anrufung Gottes seine Helden in den schwachen Geräuschen, die hörbar sind, die Stimme und die Anwesenheit Gottes oder seiner Boten wahrnehmen. *L'ancienne et riante Italie m'offrait la foule de ses chefs-d'ceuvre. Avec quelle sainte et poétique horreur j'errais dans ces vastes édifices consacrés par les arts et la religion! Quel labyrinthe de colonnes! Quelle succession d'arches et de voûtes! Qu' ils sont beaux ces bruits, qu' on entend autour des dômes, semblables aux rumeurs des flots dans l'océan, aux murmures des vents dans les forêts ou à la voix de Dieu dans son temple* (René p. 78).

Atala liegt vor einer alten umgefallenen Fichte auf den Knien *comme au pied d'un autel* und *offrait à son Dieu des voeux pour un amant idolâtre. Pensieurs fois il me (Chactas) sembla qu'elle allait prendre son vol vers les cieux, plusieurs fois je crus voir descendre sur les rayons de la lune et entendre dans les branches des arbres ces génies que le Dieu des chrétiens envoie aux ermites des rochers, lorsqu'il se dispose à les rappeler chez lui* (p. 29.).

Dass Chateaubriand beim Akustischen wie beim Optischen

gern Vergleiche anwendet, haben wir schon gesagt; auch Beispiele haben wir gegeben. Da aber die Vergleiche und namentlich Metaphern zu einem grossen Teil die Eigenart des Stils Chateaubriands ausmachen, wollen wir noch einige weitere Beispiele hierfür anführen.

Comme on voit les flots de la mer se briser pendant un orage, comme en automne les feuilles séchées sont enlevées par le tourbillon, comme les roseaux du Meschacebé plient et se relèvent dans une inondation subite, comme un grand troupeau de cerfs brame au fond d'une forêt, ainsi s'agitait et murmurait le conseil (p. 31). Die Vergleiche sind in diesem Beispiel gewiss recht weit hergeholt, nicht anschaulich, die tertia comparationis optisch und akustisch recht schwach; die Vergleiche tragen sicher in keiner Weise dazu bei, von der Bewegung und dem Gemurmel der Indianer einen klaren Eindruck zu verschaffen. Das ist freilich auch nicht Chateaubriands Hauptzweck; er will in erster Linie wirken durch die Kühnheit, Schönheit und das Ausserordentliche seiner Vergleiche; sie sollen uns überraschen, erfreuen, unsere Phantasie anregen. Aber da Chateaubriand ein richtiges Mass nicht kennt, so verfehlen seine Vergleiche infolge Uebertriebenheit und Unmöglichkeit manchmal ihre Wirkung; so auch an dieser Stelle.

Die beiden Liebenden und der Einsiedler sind am *ruisseau de la paix* angekommen. *Ce riant asile des âmes était fermé à l'orient par le pont, sur lequel nous avions passé; deux collines le bornaient au septentrion et au midi; il ne s'ouvrait qu'à l'occident, où s'élevait un grand bois de sapins. Les troncs de ces arbres, rouges marbrés de vert, montant sans branches jusqu'à leurs cimes, ressemblaient á de hautes colonnes et formaient le péristyle de ce temple de la mort; il y régnait un bruit religieux, semblable au sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes de l'église; mais lorsqu'on pénétrait au fond du sanctuaire, on n'entendait plus que les hymnes des oiseaux qui célébraient à la mémoire des morts une fête éternelle* (p. 46).

Die Vergleiche sind diesmal natürlich, schön und anschaulich. Chateaubriand reiht einen Vergleich an den andern. Die von Hügeln und Wald umgebene Fläche ist ihm ein Tempel; die einzelnen astlosen Bäume Säulen; der Rand des Waldes eine den Tempel umgebende Säulenreihe; das *bruit religieux* vergleicht er mit dem *sourd mugissement de l'orgue sous les voûtes de l'église*, den Vogelgesang mit einem Hymnus zum Andenken an die Toten. Alle diese Vergleiche haben einen gemeinschaftlichen Charakter, einen Zusammen-

hang, so dass der eine Vergleich sich aus dem andern erklärt, einen gemeinsamen Ausgangspunkt, und erzielen eine gemeinsame Wirkung: die Erzeugung einer feierlichen, weihevollen Stimmung vor der Heiligkeit des Orts, verbunden mit dem Gefühl der Gegenwart Gottes. Die akustischen Erscheinungen, von denen Chateaubriand die eine Bernardin entlehnt (Bernardin vergleicht *le murmure sourd et mugissant des palmistes et des tatamasques* mit dem *bruit lointain des orgues),* aber zu sentimentaler Wirkung verwendet hat, während Bernardins Vergleich lediglich als Naturphänomen genauer charakterisieren will, tragen zur Erzeugung dieser Stimmung wesentlich bei. — Nicht selten finden wir in Chateaubriands *Atala* das Echo. Chateaubriand gebraucht es jedoch fast nie bloß der genauen Beschreibung des akustischen Vorgangs wegen.

Atala hat ein Klagelied gesungen. *Rien n'interrompait ses plaintes hors le bruit insensible de notre canot sur les ondes. En deux ou trois endroits seulement, elles furent recueillies par un faible écho, qui les redit à un second plus faible et celui-ci à un troisième plus faible encore: on eût cru que les âmes de deux amants jadis infortunés comme nous attirés par cette mélodie touchante se plaisaient à en soupirer les derniers sons dans la montagne* (p. 38).

Das Echo des Klagelieds, seine allmähliche Abschwächung sind recht schön beschrieben. Bernardin hätte sich damit begnügt. Chateaubriand aber will mit seiner Beschreibung des Echos nur die Möglichkeit zur Ueberleitung zu einem sentimentalen Nachsatz erhalten. Der Vergleich der letzten schwachen Klänge des in der Ferne verhallenden Klagelieds mit den Seufzern zweier einst ebenfalls unglücklichen Liebenden, die Ausstattung des Echos mit Gefühl u. Mitgefühl verfehlen die von Chateaubriand beabsichtigte sentimentale Wirkung auf den sentimentalen Leser seiner Zeit nicht.

Die im Walde vom Einsiedler aufgefundenen *Chactas* und *Atala* kommen am nächsten Tag in ein kleines Dorf. *Là régnait le mélange le plus touchant de la vie sociale et de la vie de la nature: au coin d'une cyprière de l'antique désert, on découvrait une culture naissante, les épis roulaient à flots d'or sur le tronc du chêne abattu et la gerbe d'un été remplaçait l'arbre de trois siècles... Le repaire de la bête féroce se changeait en une cabane; on entendait gronder des forges, et les coups de la cognée faisaient pour la dernière fois mugir les échos expirant eux-mêmes avec les arbres qui leur servaient d'asile* (p. 48). Der Gegensatz *de la vie sociale* und *de la vie de la*

nature, das allmähliche Verschwinden des Urwalds, des Siegs der Kultur, erfüllen ihn mit Freude. Zum letztenmal hallt ein tosendes Echo, die Stimme des Urwalds, um sanft zu verklingen und dem Frieden des Christentums und der Kultur zu weichen. Die Gefühle, die *Chactas* dabei empfindet und die Chateaubriand auch dem Leser einflössen möchte, drückt er aus: *J'admirais le triomphe du christianisme sur la vie sauvage; je voyais l'Indien se civilisant à la voix de la religion; j'assistais aux noces primitives de l'homme et de la terre (p. 48).* Das Echo ist hier nur der sentimentalen Wirkung wegen gebraucht.

Chactas steht zum letztenmal am Grab der toten *Atala,* schickt sich an, es zu verlassen. Aber vorher noch erzählt er: *J'évoquai trois fois l'âme d'Atala; trois fois le Génie du désert répondit à mes cris sous l'arche funèbre* (p. 64).

Zu den charakteristischen Merkmalen des Stils von Chateaubriand gehört neben der häufigen Anwendung von Vergleichen und Metaphern die Personifikation. Leblose Gegenstände werden häufig personifiziert; es wird ihnen Leben eingehaucht, sie werden mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet, sie erheben sich auf die Stufe des Menschen. Die innigsten, intimsten, persönlichsten Beziehungen können so zwischen der beseelten Natur und dem Menschen hergestellt werden. Die beiden bilden keine Zweiheit mehr, sondern eine Einheit; über ihr steht nur noch Gott, aber nicht in unerkennbarer, unendlicher Ferne, sondern in fühlbarer Nähe, so dass seine Gegenwart manchmal deutlich zu spüren, seine Stimme in der Natur zu hören ist. Die Personifikation der leblosen Gegenstände bringt Chateaubriand hauptsächlich dadurch zustande, dass er sie mit einer akustischen Eigenschaft ausstattet, dass er ihnen Stimme und damit zugleich Gefühl und die Fähigkeit, ihre Gefühle auszudrücken, verleiht. Sein Zweck ist dabei nie die Hervorbringung einer grösseren Anschaulichkeit (sie erreicht er fast nie), sondern Anregung von Phantasie und Stimmung des Menschen; und das gelingt ihm immer in hohem Masse.

Chactas ist zum Tode verurteilt. Das Fest der Indianer geht zu Ende; sie legen sich zur Ruhe nieder, um am nächsten Morgen das Schauspiel der Tötung des *Chactas* zu genießen. *A mesure que le bruit des hommes s'affaiblit, celui du désert augmente, et au tumulte des voix succèdent les plaintes du vent dans la forêt* (p. 43). Der Wind nimmt also mit seinem Klagen Anteil am düsteren Geschick des *Chactas.*

In *René: le vent seul gémissait autour du marbre tragique* einer Statue *qui indiquait du doigt un lieu fameux par un sacrifice,* während *des manoeuvres étaient couchés avec indifférence au pied de la statue ou taillaient des pierres en sifflant* (p. 78). Der Wind zeigt hier ein tieferes Gefühl als die Menschen.

René irrt in der *solitude absolue* umher. *Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence: Je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future; je l'embrassais dans les vents, je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve* (p. 82). *René* ruft beim Klang der Glocken aus: *Oh, quel coeur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémirent de joie sur son berceau* (p. 75).

Der Mississippi ist in der Regenzeit hoch angeschwollen. Seine ebenfalls angeschwollenen Nebenflüsse führen ihm grosse Holzmassen zu. *Le fleuve s'en empare, les pousse au golfe Mexicain, les échoue sur les bancs de sable, et accroît ainsi le nombre de ses embouchures. Par intervalles, il élève sa voix en passant sur les monts et répand ses eaux débordées autour des colonnades des forêts et des pyramides des tombeaux indiens; c'est le Nil des déserts* (p. 17).

Es herrscht dumpfe Gewitterschwüle. Die Stimmung der beiden Entflohenen ist entsprechend schwül und düster. Sie wird noch gesteigert durch das Geheul von allerlei Tieren im Walde, durch die Hindernisse des Wegs. Ganz unheimlich wirkt vollends das dumpfe Murmeln des Bodens. *Nous avancions avec peine sous une voûte de smilax, parmi des ceps de vigne, des indigos, des faséoles, des lianes rampantes, qui entravaient nos pieds comme les filets. Le sol humide murmurait autour de nous et à chaque instant nous étions près d'être engloutis par les fondrières. Des insectes sans nombre, d'énormes chauves-souris nous aveuglaient, les serpents à sonnette bruissaient de toutes parts, et les loups, les ours, les bisons, les carcajous, les petits tigres qui venaient se cacher dans ces retraites, les remplissaient de leur mugissement.* Später erschien Chateaubriand die Stelle: *le sol humide murmurait autour de nous* zu gewagt; er hat sie deshalb umgewandelt zu *le sol spongieux tremblait autour de nous* (p. 39).

Die Personifikation der *solitude, qui soupirait dans toute l'étendue du désert,* ebenso das *écho,* dessen letzte verhallende Klänge die Seufzer zweier unglücklicher Liebenden sind, wurden schon früher erwähnt.

Die Luft und die Bewegung der klaren, durchsichtigen, bläulichen Luft der Mondlandschaft wird wunderbar personifiziert mit: *le génie des airs secouait sa chevelure bleue* (p.27).

Atala hat den Krieger, der *Chactas* zu bewachen hat, überredet, ihr selbst die Wache zu überlassen. *Chactas* und *Atala* sind allein. *La fille du désert était aussi troublée que son prisonnier; nous gardions un profond silence; les Génies de l'amour avaient dérobé nos paroles* (p. 25).

In der Statistik haben wir die häufige Anwendung des *silence* nachgewiesen. Unter 10 000 Wörtern findet es sich 8,1mal. Es dient fast immer sentimentalen Zwecken, entweder soll es einen stimmungsvollen Gegensatz zu Gemurmel, Geräusch, Getöse darstellen (dies ist der seltenere Fall), so zu Anfang der *Atala*, wo die beiden Ufer des Mississippi einander gegenübergestellt werden: *Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côtés du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure* (p. 19), oder bei dem Gewitter: *Atala n'offrait plus qu'une faible résistance, je touchais au moment du bonheur, quand tout à coup un impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de soufre et de lumière et brise un arbre à nos pieds. Nous fuyons. O surprise! Dans le silence qui succède, nous entendons les sons d'une cloche (p. 41);* oder aber (und das in der grösseren Anzahl der Fälle) dient das *silence* dazu, wie viele akustischen Ausdrücke, Beziehungen zwischen der Natur und dem seelischen Zustand des Menschen herzustellen. Wie die Laute der seelische Ausdruck der Stimmung der Natur bei Chateaubriand sind, ebenso stellt das *silence* einen seelischen Zustand der Natur dar. Die Stimmung der Natur und des Menschen können sich nun entsprechen oder einen Gegensatz bilden, sie können einander verstärken oder einander entgegenwirken. Bei Chateaubriand finden wir fast immer das erstere. *Atala* und *Chactas* kommen auf ihrer Flucht an einen Nebenfluss des Ohio, bauen sich ein kleines Boot und lassen sich zwischen den Wogen des Flusses hinabtragen zwischen hohen Felsen, an deren Ende man die untergehende Sonne sieht. *Les profondes solitudes n'étaient point troublées par la présence de l'homme.* Man sieht nur einen einzigen Indianer auf der Spitze eines Felsens, gestützt auf seinen Bogen; er gleicht *à une statue élevée dans la montagne au Génie de ces déserts.* Die beiden fühlen den Frieden der sie umgebenden Natur, und deshalb: *Atala et moi, nous joignions notre silence au silence de cette scène* (p. 37). Dann aber bricht *Atala* im Gefühl

ihrer Verbannung von der Heimat, in ihrem seelischen Zwiespalt, in ein Klagelied aus. Die Natur antwortet mit einem immer schwächer werdenden Echo, dessen letzte Töne *Chactas* mit den Seufzern zweier Liebenden vergleicht. Ein solches Mitfühlen des Menschen mit der Natur und der Natur mit dem Menschen, eine solche Anpassung des einen Teils an den andern, Ausdrücke wie den obigen: *Nous joignions notre silence au silence de cette scène* würden wir bei Bernardin vergeblich suchen.

Die gleiche Gemeinschaft zwischen Natur und Mensch finden wir an folgender Stelle: In der grossen Ueberraschung und stürmischen Freude, dass *Atala* die Tochter seines Wohltäters *Lopez* ist, *„je poussai un cri qui retentit dans toute la solitude; le bruit de mes transports se mêla au bruit de l'orage. Serrant Atala sur mon coeur, je m'écriai avec des sanglots: O ma soeur! ô fille de Lopez, fille de mon bienfaiteur* (p. 41).

Die Stille und der Friede der Natur haben einen beruhigenden Einfluss auf den Menschen. *Les Européens incessamment agités sont obligés de se bâtir des solitudes. Plus notre coeur est tumultueux et bruyant, plus le calme et le silence nous attirent (René,* p. 76.)

Umgekehrt bei des Einsiedlers würdiger, feierlicher Stimme fühlt *Chactas* in seiner Brust die *passion s'apaiser et l'orage même au ciel semblait s'éloigner à sa voix.* Die Natur fügt sich also dem Willen des Menschen und passt sich seiner Stimmung an. Als der Priester nachher mit lauter Stimme betet und *Atala* auf dieses Gebet antwortet, da schweigt das Gewitter vor der Heiligkeit dieser Situation, und nur noch *de muets éclairs couvraient les cieux de l'orient et sur les nuages du couchant trois soleils brillaient ensemble,* um die Feierlichkeit zu erhöhen (p. 43).

Ist die eigene seelische Verfassung nicht gleichgestimmt mit der Natur, so kommt dem Menschen dieser Zwiespalt, diese Disharmonie zum Bewußtsein. *La paix de vos coeurs, respectables vieillards, et le calme de la nature autour de moi me font rougir du trouble et de l'agitation de mon âme (René,* p. 74).

Häufig wird das *silence* verwendet, um eine unheimliche, melancholische, eine andächtige, feierliche, eine schmerz- und trauervolle Stimmung oder den jähen Schreck des Menschen auszudrücken. In dem *cimetière des Indiens de la mission* fliesst lautlos ein Fluss. *Un ruisseau serpentait sans bruit au milieu de ces bocages, on l'appelait le Ruisseau de la paix* (p. 46). Der Friede und die Andacht, die in einem Kirchhof zu herrschen haben, verbieten jedes Geräusch.

Atala ist tot. *Le religieux ne cessa de prier toute la nuit. J'étais assis en silence au chevet du lit funèbre de mon Atala.* Das *silence* drückt die tiefe Trauer und Andacht des *Chactas* aus (p. 62).

Auf die klagenden Laute hin, die man in der Höhle hört, gehen der Einsiedler und Chactas hinein, finden *Atala pâle et échevelée, les gouttes d'une sueur pénibles brillaient sur son front.* Im ersten Moment des jähen Schreckens *un profond silence règne parmi les personnages de cette scène de douleur.*

Beim Begräbnis der *Atala* nimmt *Chactas* in starker Verzweiflung und wortloser Trauer ein bißchen Staub in die Hand *et gardant un silence effroyable,* blickt er der toten *Atala* zum leztenmal ins Antlitz (p.50).

Auch zur Erzielung von Würde, Grösse, Majestät verwendet Chateaubriand das *silence.* Im Dorf der *Natchez* bietet sich ihm folgendes Panorama dar: *Vers l'orient, au fond de la perspective, le soleil commençait à paraître entre les sommets brisés des Apalaches, qui se dessinaient comme des caractères d'azur dans les hauteurs dorées du ciel; à l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur (René,* p. 74).

Die Technik der akustischen Daten in Chateaubriands *Atala* und überhaupt bei Chateaubriand geht in der Hauptsache aus den bisherigen Ausführungen hervor; wir wollen hier zum Schluss noch einmal näher auf sie eingehen. Wir haben zu zeigen gesucht, dass Chateaubriand seine akustischen Daten nicht zur anschaulichen Beschreibung von Naturphänomenen, auch nicht aus Freude am Laut, am Schall, etwa aus Sucht nach Lautmalerei, verwendet, sondern in sentimentaler Absicht zur Erzeugung, Vertiefung, Verstärkung einer Stimmung. Daher seine vielen Vergleiche, Metaphern, seine vielen Personifikationen, die er am häufigsten mit Hilfe der optischen und hauptsächlich der akustischen Daten zustande bringt.

Wie die Farben, so verwendet Chateaubriand auch die akustischen Daten gewöhnlich nicht allein, sondern er hofft durch ihre Häufung stärkere Effekte zu erzielen. Und tatsächlich ist eine Häufung von akustischen Daten, eine Kombination verschiedener viel eher imstande, einen länger anhaltenden einfachen oder komplexen Seelenzustand hervorzurufen und zu erklären als ein einziges Geräusch, etwa ein Knall. Dieser kann die Stimmung natürlich auch beeinflussen, aber seine Wirkung ist momentan, vorübergehend, im

ersten Augenblick vielleicht intensiv, aber nicht so anhaltend wie die mehrerer akustischen Daten zusammen.

Für die Komposition der *Atala* nehmen die akustischen Daten dieselbe Rolle ein wie die optischen. Sie werden gewöhnlich mit den optischen zusammen an Stellen hoher Spannung, tiefer seelischer Bewegung, an Wendepunkten der Handlung benützt, wie wir gesehen haben, und tragen zur Erklärung der seelischen Situation der Helden und zur psychologischen Entwicklung der Handlung wesentlich bei.

Chateaubriand verwendet die dumpfen, tiefen Geräusche lieber als die hellen, hohen, schrillen. Aus ihnen lässt sich eher eine Harmonie herausstellen, wie er sie gern für seine Naturstimmungen schildert. Helle, schrille Laute und Geräusche wirken vielleicht für den Moment erschütternder, intensiver auf Gehör und Nerven, dumpfe, tiefe haben für Chateaubriand etwas Geheimnisvolles, Feierliches, an die Gottheit und das Ewige Erinnerndes; ihre Wirkung auf das Gemüt ist tiefer und anhaltender.

Beachtenswert ist, dass Chateaubriand mehr Dauergeräusche als Momentgeräusche hat, namentlich viele Geräusche des Wetters und Wassers; allerdings nicht so viele wie Bernardin. In seiner Jugend bis zu seinem zehnten Jahr ist er ja auch am Meer aufgewachsen, hat sich mit Vorliebe am Gestade herumgetrieben. Dieser Einfluss des Meeres zeigt sich in der Häufigkeit der akustischen Daten des Wassers.

Chateaubriand ist akustisch viel begabter als Bernardin, hört manchmal ganz zarte, kaum vernehmbare, aber höchst wirkungsvolle Geräusche.

Nach der Gewitternacht *l'on entendait le frémissement des plantes qui séchant à la brise du soir, relevaient de toutes parts leurs tiges abattues* (p. 45). In der lautlosen, nach dem Gewitter herrschenden Stille, nach dem ergreifenden Gebet des Priesters und der *Atala,* bei der weihevollen Heiligkeit der Situation hat dieses den Menschen in all seinen Fasern durchdringende Geräusch eine tiefe, läuternde und erneuernde Wirkung.

In der Nacht, bevor *Chactas* verbrannt werden soll, hört er *assis auprès du feu de la guerre* auf einmal ein geheimnisvolles Geräusch: *le murmure d'un vêtement sur l'herbe* und *une femme à demi voilée,* die er für die *vierge des dernières amours* hält, setzt sich neben ihn (p. 23).

Schwache, knisternde, aber den Menschen durchschauernde Geräusche verwendet Chateaubriand manchmal wegen ihrer

starken psychischen Wirkung. *Tantôt nous marchions en silence, prêtant l'oreille au sourd mugissement de l'automne ou au bruit des feuilles séchées que nous traînions sous nos pas (René,* p. 75. Bei den *Natchez* werden Augurien folgendermassen angestellt: *On brûle des filets de langue d'original, on examine s'ils pétillent dans la flamme afin de découvrir la volonté des Génies* (p. 20).

Unter den Geräuschen des östlichen Mississippiufers finden sich *des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits* (p. 19).

Diese Beispiele mögen genügen, um seine grosse Begabung für Akustisches zu beweisen. Vor ihm wurden solche Geräusche wohl auch gehört, aber nie beschrieben.

Chateaubriand stellt seine ganze akustische Begabung in den Dienst seines Strebens nach einem eigenartigen Stil und seiner sentimentalen Tendenz. Wenn ein Tier schreit, so erwähnt er sein Geschrei nicht, um das Tier näher zu beschreiben oder um ein wirklich gehörtes akustisches Phänomen zu berichten. Das Tier lässt seine Stimme nur erschallen, um dem Menschen Freude, Trauer, Schrecken einzuflössen, ebenso die Vögel; sie singen je nach der Stimmung des Menschen freudige oder traurige Melodien, *„une plaintive mélodie"* oder *„des hymnes"*. Zu diesem Zweck wird den Stimmen der Vögel und Tiere häufig ein sie näher charakterisierendes Adjektiv beigegeben. Der Mensch drückt ebenso seine Stimmung immer schon durch den Ton, in dem er spricht, den Klang, die Melodie des Lieds, das er singt, aus. Deshalb nehmen die akustischen Daten des Sprechens, Singens einen so grossen Teil der akustischen Phänomene ein.

Im *René* verwendet Chateaubriand verhältnismässig noch viel mehr akustische Daten als in der *Atala*. Er gebraucht die akustischen Daten zur Erzeugung und Erläuterung einer Stimmung und wendet die akustischen Daten um so häufiger an, je seltener er bei dem ihm vorliegenden Stoff die optischen Daten verwenden kann. Die optischen und akustischen Daten sind ihm bei seiner psychologischen Unfähigkeit geradezu ein notwendiges Mittel für die Erklärung des Seelenzustandes seiner Personen und damit für die psychologische Analyse. Die für Chateaubriand in *Atala* charakteristischen Verwendungen der akustischen Sinnesdaten treffen wir auch im *René* wieder. Entsprechend dem düster melancholischen Charakter des Stückes verwendet er fast nur dumpfe, tiefe, getragene, sich dehnende, dauernde Geräusche, die melancholisch stim-

men sollen. Viel arbeitet der am Wasser aufgewachsene Chateaubriand mit dem dumpfen, zum Nachdenken veranlassenden Brausen, Rauschen, Tosen und Murmeln des Wassers. So finden wir häufig Ausdrücke wie: *le bruit des mers, les sourdes clameurs des flots, le faible bruissement des flots, le murmure des flots, murmure des eaux, les gémissements du fleuve.*

Gern verwendet Chateaubriand im *René* den Klang der Glocken. Der reine Klang, seine starke Wirkung auf die Seele des Menschen, dessen Gedanken auf Religion, Gott und die Ewigkeit gelenkt werden, zieht ihn an. Er bringt Frieden und Ruhe in die Seele des gequälten, unruhigen Menschen, hilft ihm zu innerer Fassung. Beim Klang der Glocken kann der unstet irrende Mensch wieder Halt machen, ihre läuternde, erhebende und befreiende Wirkung kann ihn wieder froh machen.

Die Gefühle, die er mit dem Klang der heimatlichen Glocken verbindet, sind die allerverschiedenartigsten. Er berichtet selbst: *Chaque frémissement de l'airain portait à mon âme naïve l'innocence des moeurs champêtres, le calme de la solitude, le charme de la religion et la délectable mélancolie des souvenirs de ma première enfance;* und später: *tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale: religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir* (p. 75).

Bibliographie.

Barine, Arv., Bernardin de Saint-Pierre (Grands écrivains français).

Bédier, Chateaubriand en Amérique. Revue d'histoire littéraire VI, VII, VIII.

Biese, O., Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.

Blennerhasset, Chateaubriand. Mainz 1903.

Chateaubriand, oeuvres complètes. Edition précédée d'une étude littéraire sur Chateaubriand par Sainte-Beuve. Paris, Garnier o. J.

De Lescure, Chateaubriand (Grands écrivains français).

Franck, Ludwig, Verwendung der Farben in den Dichtungen Göthes. diss. Giessen 1909.

Glöge, G., Novalis' Heinrich v. Ofterdingen als Ausdruck seiner Persönlichkeit. diss. Marburg 1911.

Groos, Karl und Ilse Netto, Visuelle Sinneseindrücke in Shakespeares lyrischen und epischen Dichtungen. Englische Studien. Bd. 43.

Groos, Karl und Marie, Optische Qualitäten und akustische Phänomene in Schillers Lyrik. Zeitschrift für Ästhetik 1909, 1910.

Groos, Marie und Ilse Netto, Die Sinnesdaten im Ring der Nibelungen. Optische und akustische Materialien gesammelt von — Archiv für Psychologie. Bd.22.

Haas, J., Über die Anfänge der Naturschilderung im französischen Roman. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (Bd. 26).

Katz, Moritz, Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck. diss. Giessen 1910.

Kilian, Georg, Psycho-statistische Untersuchung über die Darstellung der Gemütsbewegungen in Schillers Lyrik. diss. Giessen 1910.

Lusch, W., Chateaubriand in seinem Verhältnis zu Bernardin de Saint-Pierre. diss. Heidelberg 1912.

Moog, W., Das Verhältnis von Natur und Ich in Göthes Lyrik. diss. Giessen 1911. — Sammelreferat. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 67.

Müller, F., Die Landschaftsschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands. diss. Kiel 1905.

Rousseau, J. J., Nouvelle Héloïse, Confessions, Rêveries d'un promeneur solitaire (éd. Musset Pathay).

Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire (2 Bde.). Portraits contemporains. Causeries du lundi. Bd. 6.

Saint-Pierre, Bernardin de — Etudes de la nature. Voyage à l'île de France. Paul et Virginie. Paris 1823.

Stählin, Wilh., Zur Psychologie uud Statistik der Metaphern. diss. Würzburg 1913.

Steinert, W., Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Schule. diss. Bonn 1907.

Tabelle I.

Die opt. Daten in Paul et Virginie (38800 Wörter).

	Abs. Zahlen	Auf 10000 Wörter	Verhältnis in %
1.) Bunte Farben	85	22,1	31
a.) Rot	14	3,6	10,6
Nach Rot hin	15 29	3,9 7,5	
b.) Grün	18	4,6	9,85
Nach Grün hin	9 27	2,4 7	
c.) Blau	10	2,6	6,2
Nach Blau hin	7 17	1,8 4,4	
d.) Gelb	5	1,3	2,2
Nach Gelb hin	1 6	0,3 1,6	
e.) Bunt	6	1,6	2,2
2.) Andere opt. Qualitäten	189	48,8	69
a.) Stumpfe Farben	17	4,4	6,2
b.) Neutrale Farben	102	26,3	37,2
Nach hell hin	47	12,2	17,2
Nach dunkel hin	50	12,9	18,25
c.) Glanz. Glut, Schein	67	17,3	24,5
d.) Golden	1	0,3	0,4
e.) Silbern	2	0,5	0,7
Gesamtzahlen	274	70,9	100

Tabelle II.

Die akust. Daten in Paul et Virginie.

1.) Stimmäusserungen	68	17,5	57,2
a.) Sprechen	16	4,1	13,4
b.) Singen	4	1,1	3,4
c.) Vögel	20	5,1	16,8
d.) Tiere	10	2,6	8,4
e.) Sonstige Stimmäusserungen	18	4,6	15,2
2.) Nichtstimmliches	51	13,1	42,8
a.) Geräusche	40	10,3	33,6
b.) Klänge	11	2,8	9,2
Gesamtzahlen	119	30,6	100
Silence	19	4,9	

Tabelle III.

Verhältnis des opt. und akust. in %

Bern.	opt.	69,85 %
	ak.	30,15 %

Tabelle I.

Die opt. Daten in Atala. (24 800 Wörter.)

	Abs. Zahlen	Auf 10000 Wörter	Verhältnis in %
1.) Bunte Farben.	52	21,2	26,4
a.) Rot	11	4,4	
Nach Rot hin	11 (22)	4,4 (8,8)	11,1
b.) Grün	11	4,4	
Nach Grün hin	0 (11)	0 (4,4)	5,6
c.) Blau	8	3,2	
Nach Blau hin	4 (12)	1,6 (4,8)	6,1
d.) Gelb	2	0,8	
Nach Gelb hin	0 (2)	0 (0,8)	1,0
e.) Bunt	5	2	2,5
2.) Andere opt. Qualitäten	146	58,5	73,6
a.) Stumpfe Farben	0	0	0
b.) Neutrale Farben	59	23,8	29,8
Nach hell hin	30	12,1	15,2
Nach dunkel hin	24	9,7	12,1
c.) Glanz, Glut, Schein	77	30,7	38,9
d.) golden	9	3,6	4,5
e.) Silbern	1	0,4	0,5
Gesamtzahlen	198	79,7	100

Tabelle II.

Die akust. Daten in Atala.

1.) Stimmäusserungen	126	50,8	71,5
a.) Sprechen	44	17,7	24,9
b.) Singen	20	8,1	11,3
c.) Vögel	15	6	8,5
d.) Tiere	21	8,5	12
e.) Sonstige Stimmäusserungen	26	10,5	14,8
2.) Nichtstimmliches.	50	20,2	28,5
a.) Geräusche	35	14,6	20
b.) Klänge	15	6	8,5
Gesamtzahlen	176	71	100
Silence	20	8,1	

Tabelle III.

Verhältnis des opt. und akust. in %.

Chat.	opt.	52,9 %
	ak.	47,1 %

Lebenslauf.

Wilhelm Heege wurde am 14. März 1890 zu Hausen a. Z. (Oberamt Brackenheim) als Sohn des Bauern und Gemeindepflegers Tobias Heege geboren. Nachdem er die Lateinschule in Brackenheim sowie die Seminarien in Schöntal und Urach durchlaufen hatte, erstand er im Herbst 1908 die Reifeprüfung. Im darauffolgenden Jahr genügte er seiner Militärpflicht. Als Angehöriger des Stifts widmete er sich acht Semester dem Studium der neueren Sprachen an den Universitäten Tübingen und Berlin und brachte ausserdem je sechs Monate im französischen und englischen Ausland zu (Grenoble, London). Seiner zahlreichen akademischen Lehrer hat er stets mit Dank und Ehrerbietung gedacht, insbesondere des Herrn Prof. Dr. Haas, dem er die Anregung zu der vorliegenden Abhandlung verdankt.

Im August 1914 folgte er dem Ruf zu den Waffen. Nachdem er an einer Reihe von Schlachten teilgenommen und sich mehrere Ehrenzeichen erworben hatte, fiel er am 5. Juni 1916 vor Verdun an der Spitze seiner Kompagnie. Der öffentliche Nachruf seines Kommandeurs hat folgenden Wortlaut:

„Bei einem Sturmangriff am 5. Juni 1916 fiel, seiner Kompagnie vorauseilend, der Leutnant d. R. und Kompagnieführer *Wilhelm Heege*. Das Regiment betrauert tief den Tod dieses ausserordentlich tüchtigen und tapferen Offiziers, der durch unermüdlichen Pflichteifer, Treue, selbstlose Kameradschaft und warme Fürsorge für seine Kompagnie sich die Wertschätzung und Liebe der Vorgesetzten, Kameraden und Untergebenen in hohem Masse errungen hat. Er war der Besten einer!

Das Regiment wird das Andenken dieses ausgezeichneten Offiziers in hohen Ehren halten. Glück, Oberst und Kommandeur."